3 1761 04515 6726

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/profilsdemusicie00imbe

PROFILS DE MUSICIENS

DU MÊME AUTEUR

A la librairie Fischbacher

QUATRE MOIS AU SAHEL

Un volume in-16 double couronne **3** fr. **50**

En Préparation :

ROBERT SCHUMANN, SA VIE ET SES ŒUVRES

Paris. — Imp. Balitout et Cᵉ, 7, rue Bailli.

HUGUES IMBERT

PROFILS DE MUSICIENS

AVEC UNE PRÉFACE

PAR

ÉDOUARD SCHURÉ

P. TSCHAIKOWSKY. — J. BRAHMS

E. CHABRIER. — VINCENT D'INDY

J. FAURÉ. — C. SAINT-SAËNS

PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER
(Société anonyme)
33, RUE DE SEINE

LIBRAIRIE SAGOT
RUE GUÉNÉGAUD, 18

1888

Tous droits réservés

LIBRARY
MAY 18 1967
UNIVERSITY OF TORONTO

A MON AMI

LÉONCE MESNARD

PRÉFACE

La musique ne dépend pas directement de la littérature, mais elle en suit les courants, elle en subit les remous. Parfois aussi elle reflète d'une manière plus naïve, plus inconsciente et par cela même plus intime l'état d'âme et la pensée d'un siècle. On le voit surtout chez les musiciens de génie.

L'époque du romantisme, déjà légendaire pour notre génération, tellement elle nous semble lointaine, fut en France l'âge héroïque des grandes luttes, des expéditions aventureuses, des créations de toute pièce. Un nom illustre, un génie de premier ordre résume cet âge en musique : Berlioz. Le maître dauphinois ne fut pas seulement une merveilleuse imagination musicale, le premier des descriptifs, des coloristes et des instrumentistes, riche en inventions heureuses, et qui dota son art de nouveaux moyens d'expression ; Berlioz fut encore un haut initié de la poésie, poète lui-même, écrivain de premier ordre, observateur aigu de la nature hu-

maine. Chose plus rare encore, il fut une grande individualité. Car il unissait dans sa nature puissante et tourmentée les âmes de René, de Hamlet et de Faust. Cela spontanément, sans pose. Il ne les empruntait pas, il les possédait. Il vécut de leur vie dans son existence tragique. Il en but jusqu'à la lie les enthousiasmes, les désespoirs, les folies. Enfin le rire méphistophélique, « rire strident et funèbre » qui parfois éclate sous sa plume et glapit dans son orchestre, ne résonne-t-il pas à notre oreille comme un présage du scepticisme noir et désolé qui devait succéder à la fin de notre siècle au feu d'artifice romantique? Les temps et les modes passent, mais les créations du génie demeurent. Si l'auteur de la *Damnation de Faust* n'a pas renouvelé l'opéra, s'il n'a pas créé le drame musical français, il a renouvelé la symphonie, il a créé un genre qui tient à la fois de la symphonie, de l'ode, de l'oratorio et du drame, genre qui se prête à toutes les combinaisons en ouvrant à l'imagination du musicien les plus vastes perspectives. Enfin, comme Victor Hugo en poésie, il a fondé la liberté en musique. Après lui, il est ridicule de craindre et il est permis de tout oser. Mais quelle différence entre ces deux destinées! Pendant un demi siècle Victor Hugo a marché de victoire en victoire. Berlioz a lutté pendant quarante ans en martyr. Peu avant sa mort — et ce n'est pas ce qu'il y a de moins tragique dans sa destinée — il commençait à devenir populaire. Il a vécu assez pour voir naître la jeune école que son génie avait couvé sous ses ailes d'aigle et qui l'acclame justement comme son maître, mais

lorsqu'on s'est avisé de célébrer son triomphe, on n'a plus trouvé que sa tombe.

Il ne faut pas que cette prodigieuse figure nous rende injuste pour ses successeurs. A l'âge révolutionnaire des conquêtes et des innovations devait succéder une période de repos relatif et d'arrêt apparent. Nécessairement les individualités y seront moins grandes, les œuvres moins originales et moins puissantes. Mais le progrès n'en sera pas moins sensible. Il se marquera par une connaissance plus répandue de toutes les ressources de l'art, par une grande variété de tentatives et par une certaine abondance d'œuvres distinguées, dans lesquelles il sera facile de discerner les nouvelles aspirations et même de deviner l'art futur qui se prépare. Ce siècle a énormément produit ; il est vieux et fatigué et personne n'a encore deviné la figure de son successeur qui n'en devra pas moins éclore un jour de ses cendres. La lassitude qui se manifeste dans les œuvres littéraires et en peinture est moins grande peut-être en musique ; elle est sensible cependant. Mais n'en est-il pas de même dans les trois pays qui seuls jusqu'à présent ont fait l'histoire de la musique ? En Allemagne aucune œuvre extraordinaire ne s'est produite depuis la disparition de Richard Wagner. Le nouvel empire germanique n'a pas enfanté un seul opéra de premier ordre. Car, par leur origine et leur inspiration l'*Anneau du Nibelung* et *Parsifal* remontent bien plus haut. Personne n'a osé ou n'a su élever un édifice nouveau sur le modèle colossal que le créateur de la musique psychologique et du drame musical a tracé de sa main

de géant. Seul Brahms continue avec honneur en la subtilisant la noble tradition de Schumann, dans la symphonie, dans la musique religieuse, dans la musique de chambre et dans le *lied*. M. Imbert qui a pour Brahms un culte spécial, introduira le lecteur dans les finesses et les profondeurs de ce compositeur qui rentre dans la catégorie des penseurs solitaires et des sentimentaux purs, une sorte de Sully Prudhomme en musique. En Italie, Verdi et Boïto essayent avec plus ou moins de bonheur et chacun à sa manière de dramatiser l'opéra italien en y introduisant à petites doses les procédés de Wagner et les ressources inépuisables de l'orchestration moderne. Arrigo Boïto, nature éminemment sympathique, a montré dans *Mefistofele* un grand pouvoir d'assimilation et une vive intelligence musicale. Cette œuvre dénote un musicien poète, une vraie puissance de passion et contient quelques parties saisissantes. — Donc en Allemagne, on se borne à maintenir les grandes traditions ; en Italie on se met au pas. — Quant à la Russie qui s'est déjà révélée avec éclat en littérature, il semble qu'en musique elle cherche encore son propre génie.

L'étude qui ouvre ce volume donnera à ceux qui ne le connaissent point une juste idée d'un des plus jeunes et des mieux doués parmi les compositeurs russes, M. Pierre Tschaïkowski, qui a obtenu cet hiver un si brillant succès à Paris.

Ce qui caractérise l'école française actuelle, c'est la dispersion des efforts, l'absence d'une direction précise, d'un grand but poursuivi, et peut-être d'un maître dirigeant qui s'impose. Elle est sérieuse et

sympathique ; elle travaille, elle cherche, elle s'oriente, mais elle ne sait encore au juste où elle va. Son charme consiste d'autre part dans la variété des talents, dans la spontanéité et la vivacité des impressions, dans l'absence complète de pédantisme et de préjugés. Si pour le moment elle n'a pas encore senti le poids « des longs desseins et des vastes pensées, » elle a pour elle la grâce, la facilité, l'esprit et le naturel, qualités précieuses et toutes nationales. Et puis, ne reconnaissez-vous pas dans ces jeunes musiciens d'aujourd'hui ce je ne sais quoi de libre et de généreux, de chevalerèsque et de parfois un peu fou qui est un des traits saillants du tempérament celtique? Cela est visible dans leur faculté de s'enflammer pour les génies étrangers, de leur rendre justice avec impartialité, avec abnégation même. Ils détestent la banalité, et s'en moquent comme de « joyeux escholiers »; mais ils comprennent de prime saut, ils adorent sans hésiter tout ce qui est beau, puissant, original. Ce qu'ils appelaient dans une de leurs réunions de jeunesse en style d'atelier l'*insenséisme truculent*, n'est au fond que la gaminerie de l'enthousiasme, la faculté de *s'emballer à fond de train* quand on se passionne, quand on admire et quand on croit — faculté assez dangereuse en politique, je le veux bien, — mais sans laquelle il ne se fait rien de bon en art, et peut-être en toute chose. Car, comme dit le proverbe italien, *sono i matti che fanno ire il mondo*, ce sont les fous, ou pour mieux dire, les enthousiastes, qui font marcher le monde.

On trouvera dans ce volume quatre profils (1) de nos jeunes compositeurs les plus en vue. On aura plaisir à les voir réunis en phalange, et à voir chacune de ces physionomies d'artiste curieusement analysée et mise en relief. M. Imbert, qui a caressé ces pastels d'un crayon vif et subtil, est à la fois un fin connaisseur en musique, et un délicat en littérature.

Non content d'avoir étudié soigneusement les œuvres de nos jeunes maîtres, il a voulu les voir de près, savoir leur vie d'eux-mêmes, afin de les mieux juger. De fait, il est l'ami de plusieurs d'entre eux, ce qui ne l'empêche pas de leur dire des vérités dont ils pourront profiter. Sa sincérité égale sa sympathie. A l'étude scrupuleuse des œuvres, se joignent les détails biographiques. Le critique perspicace a soin d'achever chacun de ses profils par un croquis très ressemblant et très lestement enlevé, du personnage dont il vient d'esquisser la physionomie intellectuelle. Rien n'aide plus à la compréhension d'un individu. Car, comme l'a dit Gœthe, « la présence d'un homme est le seul bon commentaire de ses œuvres et de ses actions, » et un bon portrait est une sorte d'évocation, une présence fugitive, mais réelle.

Dans la galerie qu'on va parcourir, M. Saint-Saëns représente le plus exactement et le plus imper-

---

(1) Les profils sont au nombre de 6 : 2 étrangers, Tschaïkowsky et Brahms. — 4 français, Chabrier, V. d'Indy, Fauré, Saint-Saëns. Ce n'est que la première partie d'un travail devant comprendre une grande partie de la nouvelle ecole française.

sonnellement le moment présent de l'évolution musicale en France. On a dit de l'illustre historien religieux, qui est aussi et surtout un artiste : « M. Renan ne change jamais d'avis ; il les a tous. » On pourrait dire de même de M. Saint-Saëns : « Il ne change jamais de style ; il les pratique tous avec une égale virtuosité ». Personne ne possède plus à fond la science technique de la musique, personne ne connaît mieux les maîtres, de Bach jusqu'à Liszt, à Brahms et à Rubinstein, personne ne manie plus habilement toutes les formes vocales et instrumentales. M. Saint-Saëns peut dire : « Rien de musical ne m'est étranger ». Il a abordé tour à tour tous les genres et presque avec un égal bonheur. On remarque chez lui une imagination souple et vive, une constante aspiration à la force, à la noblesse, à la majesté. De ses quatuors, de ses symphonies se détachent des échappées grandioses, des fusées d'émotion trop vite évanouies. Mais il serait impossible de définir l'individualité qui se dégage de l'ensemble de son œuvre. On n'y sent pas le tourment d'une âme, la poursuite d'un idéal. C'est le Protée multiforme et polyphone de la musique. Essayez de le saisir ; le voilà qui se change en sirène. Vous êtes sous le charme ? Il se métamorphose en oiseau moqueur. Vous croyez le tenir enfin ? mais il monte dans les nuages en hypogriffe. Sa nature propre perce le mieux en certaines fantaisies spirituelles d'un caractère sceptique et mordant comme la *Danse macabre* et le *Rouet d'Omphale*. Il lui faudrait un livret d'opéra où sa nature satyrique et fantasque pût se donner pleine carrière.

M. Imbert le dit à merveille, il y a du gamin de Paris dans Saint-Saëns ; le plus aimable, le plus cultivé et le plus intelligent des gamins de Paris, d'un esprit cosmopolite et musicien accompli.

M. Massenet apparaît tout de suite comme une personnalité mieux définie (1). La coupe élégante et ciselée avec laquelle il puise à la source de la mélodie et dont il se sert avec tant de grâce est souvent une coupe enchantée. M. Massenet a deux notes personnelles, originales : d'une part, une tendresse insinuante, enjôleuse, qui s'élève parfois jusqu'à la passion ; de l'autre une mélancolie pénétrante et singulièrement incisive. La première prédomine dans la charmante partition de *Marie Madeleine*, judicieusement appréciée dans ce livre ; la seconde traverse toute son œuvre. J'en trouve une expression courte, mais saisissante dans la *prière d'Electre* des *Erynnies*, dans ce solo de violoncelle accompagné d'un imperceptible sanglot des violons, plainte admirable, d'une désolation profonde et infinie comme la mer. M. Massenet n'eût-il écrit que cette simple mélodie, aurait donné la preuve d'une grande capacité d'émotion. Il y a dans sa musique comme un écho individuel du lyrisme de Lamartine et de Musset. Certes, ses œuvres symphoniques et ses partitions d'opéra ont beaucoup de saveur et des qualités de premier ordre. Mais on voudrait lui voir traiter au théâtre un sujet aussi

(1) La biographie de M. Massenet n'est pas comprise dans ce travail, mais il a été fait mention de lui dans la biographie de Saint-Saëns.

heureusement adapté à son tempérament que l'était le drame sacré de *Marie Madeleine*.

Dans cette galerie, M. Chabrier représente un type brillant de méridional sanguin et coloriste, plein de fougue sensuelle, de verve de bon aloi et d'esprit pétillant. Il empoigne facilement et comme il aime la vie, il est fait pour le drame et la musique vocale. Le *Roi malgré lui* et *Gwendoline* sont de belles promesses. Mais comme tant d'autres, M. Chabrier est à la chasse d'un poème d'opéra qui permette à son talent vigoureux de se déployer complètement. Peut-être l'a-t-il trouvé ; en tout cas il a le temps.

Gabriel Fauré nous offre un type opposé et assez rare, celui du méridional mélancolique et rêveur, nature d'une finesse exquise, d'une haute distinction. Il produit peu, mais avec un soin jaloux et une recherche persévérante du trait caractéristique. Je l'avoue à ma honte, je connais trop peu ses œuvres pour le juger à fond, mais ce que j'en connais m'a ravi. Sous une forme parfois un peu subtile se dessine un sentiment toujours net. Quels contours légers, quelle transparence aérienne dans le chœur des *Djinns*. Il y a de lui une mélodie pour chant d'une tristesse berçante et d'une délicieuse envolée. Elle se termine par ces mots : *O nuit mystérieuse!* et vous emporte sur les ailes du rêve dans les enchantements d'un bonheur perdu. Trait particulier chez Gabriel Fauré : il a la profondeur et l'intensité de la rêverie germanique avec la précision de lignes des paysages provençaux.

M. Vincent d'Indy vient lui aussi du Midi, mais au

physique comme au moral, on le prendrait plutôt pour un homme du Nord. Ses traits fins et fermes annoncent un caractère original, une individualité très accentuée, une volonté concentrée en elle-même. Il ne s'abandonne véritablement qu'en musique. Alors on s'aperçoit que sous ses dehors sévères, presque hiératiques il cache des sources profondes d'énergie, de rêve et de pensée. Je n'aurai garde de refaire le portrait si ressemblant que M. Imbert a tracé du sympathique musicien. Mais, depuis que son étude a paru dans l'*Indépendance Musicale,* M. Lamoureux a exécuté, au Cirque des Champs-Elysées, une symphonie sur Wallenstein, en trois parties, qui nous montre le talent de M. Vincent d'Indy en plein progrès avec des signes évidents de maturité. La *Trilogie de Wallenstein* est une œuvre fortement conçue et savamment exécutée. A côté d'une véritable puissance d'orchestration et d'une touche vigoureuse dans le coloris instrumental, elle témoigne d'une intelligence profonde du drame qu'elle interprète. Comme il nous le dit dans sa notice analytique, M. d'Indy a voulu fournir un commentaire musical des trois drames de Schiller, qui forment la trilogie de Wallenstein. Ses trois morceaux symphoniques font ressortir par une distribution graduée et profondément méditée des effets, la quintessence de l'action, j'entends non l'action elle-même, mais les sentiments généraux qui la dominent et pour ainsi dire les puissances occultes qui la dirigent. — D'abord le rythme varié d'une danse sauvage évoque sous nos yeux le camp de Wallenstein, où plusieurs bas-

sons peignent drôlement et heureusement le sermon comique du capucin. Les masses belliqueuses se déchaînent de nouveau ; mais elles sont domptées subitement par la fanfare impérieuse et fatale qui personnifie Wallenstein, le grand charmeur de soldats, le grand dompteur d'armées de la guerre de Trente-Ans. — La seconde partie est exclusivement consacrée au drame d'amour de Max et de Thécla, dont les idéales ivresses sont peu à peu étouffées par la fatalité qui les enveloppe du dehors et par la sombre ambition de l'aventurier qui accumule les ruines sur sa sanglante carrière. Il rêve une couronne pour sa fille, et ne sait pas qu'il tisse un linceul pour elle et pour son bien-aimé. Signalons l'entrelacement du motif de Max Piccolomini avec celui de Thécla, comme une combinaison heureuse dans sa simplicité savante. — La troisième partie peint la mort de Wallenstein. Je m'attendais à ce que la fin tragique du général, trahi et assassiné fût marquée d'une manière plus dramatique par un glas funèbre, qui en eût fait pénétrer le frisson dans l'auditoire. Le musicien a préféré laisser expirer son héros sous l'étreinte lente de la destinée et de son mauvais génie. Peut-être a-t-il bien fait. Car en cela, il est demeuré fidèle au système adopté dans cette œuvre et à cette manière tout idéale et tout intérieure de suivre l'action. Des accords mystérieux symbolisant l'influence des astres encadrent ce morceau ; ils lui prêtent une grandeur étrange et saisissante, qui achève de peindre l'âme du personnage principal.

— De tous nos jeunes musiciens, d'Indy est celui

qui réfléchit le plus sur son art, le seul qui cherche à faire régner sur ses inspirations une pensée philosophique. L'ensemble des qualités dont cette œuvre fait preuve doit le pousser au drame musical. Qu'il s'y lance, et puisse-t-il réussir ! Mais qu'il se ceigne les reins et ramasse toute sa force. Car après ce gage nous attendons beaucoup de lui.

*
* *

Dans un prochain volume, M. Imbert donnera peut-être une série d'études sur MM. Reyer, Lalo, Joncières, Th. Dubois, Lenepveu, Guiraud, Castillon, B. Godard, Chauvet, Augusta Holmès, etc... Alors seulement son tableau de la jeune école de musique française sera au complet. Mais les quatre noms qu'il a choisis parmi les plus entreprenants et les plus hardis permettent dès à présent de juger de ses tendances dominantes.

*
* *

En somme la jeune école française marche, et son avant-garde aperçoit de nouveaux horizons. Les conquérir sera moins facile. L'outillage ne lui fait pas défaut, il est même au grand complet. Tous les genres lui sont familiers. Ni l'harmonie, ni l'orchestration allemande n'ont plus de secret pour elle. On étudie Berlioz, on approfondit Schumann et Wagner est couvert de fleurs par ceux-là mêmes qui s'opposent

à ce qu'on le joue. Mais aux meilleurs navires il faut de hardis capitaines, et les Christophe Colomb, voire les Fernand Cortez et les François Pizarre ne naissent pas tous le jours. Quelle que soit la popularité dont jouissent aujourd'hui tous les genres, sans aucun doute les grandes batailles se livreront autour du drame musical. Là, la victoire suppose des conditions si variées qu'il est impossible d'en prévoir le jour, mais il viendra à coup sûr. Espérons que l'*Association pour le développement du drame musical en France* fondée par M. Lamoureux lui préparera une arène digne de lui. Peut-être se trouvera-t-il encore des gens pour taxer cette entreprise d'antipatriotique. Car si ce charmant pays de France est parfois celui des plus hardis novateurs, c'est aussi celui où la routine et la mode exercent un empire tyrannique, et ces divinités rageuses sont gardées par une armée de moutons de Panurge.

S'il fallait dire toute ma pensée sur ce sujet, en laissant de côté les conditions extérieures et matérielles, j'affirmerais peut-être que la grande réforme du drame musical rêvée par quelques-uns d'entre nous ne me paraît guère possible sans qu'un vent nouveau se lève en littérature et en poésie. Et ce vent ne soufflera pas, à moins d'une orientation nouvelle de la pensée philosophique et religieuse qui dirige notre siècle. Tant que le scepticisme et le matérialisme qui obscurcissent les hautes sphères de la pensée contemporaine ne seront pas remplacés par une réapparition éclatante des vérités éternelles, qui, aux grandes heures, ont toujours servi de boussole et

d'étoile à l'humanité, la littérature ne sortira pas d'un naturalisme limité, le drame des vérités de surface, la musique des tâtonnements. Car la matière ne se transforme que sous le feu de l'âme, et l'âme ne s'éveille qu'au souffle de l'esprit. Or l'esprit vient d'en haut. Mais cette question est trop vaste pour que je songe même à l'effleurer ici.

Je me contenterai de donner en finissant un conseil aux très jeunes musiciens qui par hasard liront ces pages. D'abord l'étude des chansons populaires que l'abondante littérature du *Folklore* met aujourd'hui à leur portée ne leur serait-elle pas profitable ? Préparée par les beaux travaux de savants tels que M. Gaston Pâris, elle a débuté par la résurrection d'une fée nationale : *Mélusine*, due à l'initiative courageuse d'un érudit plein de goût et d'esprit, M. Henry Gaidoz (1). Depuis, MM. Bourgaud-Ducoudray, Tiersot et Quellien ont donné au Cercle Saint-Simon et ailleurs d'intéressantes séances de chansons populaires de toutes les provinces de France et de presque tous les pays d'Europe. Ils ont dit et ils rediront, mieux que je ne saurais le faire, tout le parti qu'on en peut tirer au point de vue musical. Je n'en veux qu'un exemple : cette perle d'opéra qui se nomme *Carmen*. Il est vrai que Bizet avait une étincelle de génie et qu'il eût la chance de tomber sur un livret taillé ma-

(1) L'intéressante *Revue* mensuelle de *Mélusine*, fondée par MM. Gaidoz et Rolland, continue à paraître sous la direction de M. Gaidoz. Celle des *Traditions populaires* de M. Sébillot et *la Tradition* de MM. Blémont, Vicaire, etc..., l'ont suivie et ont emboîté son pas.

gistralement dans une nouvelle de Mérimée par deux praticiens du théâtre. Mais qui fit jaillir l'étincelle? De quelle semence le compositeur a-t-il fait germer la ravissante floraison mélodique qui nous charme et nous enivre? D'une chanson populaire de Séville et de quelques danses espagnoles.

L'autre conseil a trait à nos légendes, à nos vieilles traditions nationales. Là dorment encore des sources vierges et des trésors inconnus. Encore faut-il les découvrir. Il faut voir la légende avec l'intuition psychique, et puis la traiter avec une liberté souveraine. Alors elle peut devenir un miroir magique qui reflète les profondeurs cachées de l'homme. Chaque nation, chaque province, chaque individu possède une âme originale qui ne ressemble à aucune autre. Dans le mystère de cette âme gît le secret du talent et du génie. Le tout est de le trouver. Mieux que personne le musicien peut surprendre l'invisible, le saisir et le faire parler, à condition de le chercher longuement et de se souvenir de l'inscription du temple de Delphes : « Connais-toi toi-même. »

ÉDOUARD SCHURÉ.

7 mai 1888.

P. TSCHAIKOWSKY

La tête remplie d'intelligence et de charme, le front largement développé que laissent très à découvert des cheveux d'un blond cendré, coupés en brosse, les sourcils estompant finement l'arcade sourcilière assez profonde, d'où se dégage l'œil bleu largement ouvert, plein de franchise et de bonté, le nez bien modelé, la bouche aux lèvres appétentes que laisse apercevoir la moustache relevée en pointes, le menton et les bas côtés de la figure entièrement recouverts par une barbe blonde en éventail, telle est l'esquisse faite de souvenir de Pierre Tschaïkowsky, ce compositeur russe, dont les œuvres sont appelées à voir le jour en France, dans un avenir prochain. Si, sur ses traits, ne se trouve pas nettement accentué le signe caractéristique du type slave, comme chez Rubinstein, Glinka, Asantschewsky, c'est que dans ses veines coule un peu de sang français; en effet, sa mère, née d'Assier, descendait d'une famille française émigrée en Russie, sous Louis XIV, lors de la révocation de l'édit de Nantes. Son père était ingénieur des mines.

Né en 1840 à Voltkinsk, province de Viatra (Russie), Pierre Tschaïkowsky manifesta, dès l'enfance, un goût prononcé pour la musique. Mais ses parents le destinaient à la magistrature et, à l'âge de dix ans, il entrait à l'École impériale des droits de Saint-Pétersbourg, dont il suivit les cours pendant neuf années. Ce n'est qu'à la fin de cette période qu'il prit des leçons d'un excellent pianiste, Rodolphe Fündiger. Les progrès qu'il fit avec cet artiste lui révélèrent sa véritable vocation pour la musique. Néanmoins, après avoir terminé ses études de droit, il entra au ministère de la justice, où il resta pendant trois années, ce qui fut encore une cause de retard pour ses études musicales.

En 1861 (Tschaïkowsky avait alors vingt et un ans), Zaremba ouvrait des cours de théorie musicale et de composition. Notre jeune artiste s'empressa de les suivre, et ses progrès furent si rapides qu'il prit la résolution de renoncer à ses fonctions d'attaché au ministère de la justice pour se vouer entièrement à un art qui le passionnait, ne rêvant que de produire des œuvres dignes de l'immortalité. Antoine Rubinstein venait de fonder le Conservatoire impérial de musique (1862), et ce fut sous sa direction et celle de Zaremba qu'il étudia tout particulièrement l'instrumentation.

En 1865, Tschaïkowsky avait terminé ses études, et sa première composition fut une cantate sur l'Ode de Schiller, *A la joie,* qui eut l'honneur d'être exécutée au palais de la grande-duchesse Hélène, protectrice du Conservatoire. On voit déjà que ses aspirations étaient des plus élevées, puisqu'il prenait pour sujet cette même Ode, qui a inspiré la merveilleuse *Symphonie avec chœurs* de Beethoven, cette œuvre de géant. Il fut engagé, immédiatement après, par Nicolas Rubinstein, comme professeur au Conservatoire de Moscou, où il exerça pendant onze ans ces fonctions, qu'il n'abandonna que pour se livrer exclusivement à la composition.

Tschaïkowsky a aujourd'hui 47 ans et son œuvre est

déjà considérable, puisqu'elle ne comprend pas moins de 280 compositions, au nombre desquelles il faut compter : quatre symphonies, trois suites d'orchestre, quatre ouvertures ou poèmes symphoniques, six grands opéras, deux messes russes, trois quatuors à cordes, un trio pour piano, violon et violoncelle, divers concertos et morceaux originaux, enfin une multitude de *lieder*. Les ouvertures ou poèmes symphoniques s'appellent : *Roméo*, la *Tempête*, *Francesca*, *Manfred*, etc... ; les opéras : *Voyevode*, *Vakoula le Forgeron*, *Jeanne d'Arc*, *Mazeppa*, *Oneguine*, le *Caprice d'Oksâne*. L'opéra d'*Oneguine* a été représenté avec le plus vif succès en 1884 à Saint-Pétersbourg, et le *Caprice d'Oksâne* tout récemment, le 27 janvier 1887, sous la direction de l'auteur, à Moscou.

De sa petite résidence de Moïdanowo, près de Moscou, il écrivait, le 10 février 1887, à un ami de Paris pour lui peindre toute sa joie à l'occasion du succès qu'il venait d'obtenir :

« Ne vous ai-je pas écrit que mon opéra, *le Caprice d'Oksâne*, vient d'être représenté trois fois de suite sous ma direction. On prétend que je ne manque pas de talent comme chef d'orchestre, et si vous saviez comme cela me réjouit ! On m'a fait de nombreuses ovations et ma maisonnette est toute pleine des couronnes que l'on m'a offertes..... Le 5/17 mars, je conduirai l'orchestre à un concert consacré entièrement à ma musique, à Saint-Pétersbourg ; il est plus que probable que, de là, je prendrai mon vol vers Paris. Ce cher Paris ! Ce sera un grand plaisir pour moi d'y retrouver mes amis, vous en tête. »

Le style, c'est l'homme. Dans cette lettre et dans bien d'autres que nous avons eues sous les yeux, se révèle une modestie naturelle, une absence de toute vanité, qui n'exclut pas l'ambition, une âme enthousiaste, un cœur aimant. On voit que le succès qu'il obtient et sur lequel il ne comptait pas si largement le ravit, mais sans altérer les heureuses qualités que lui a départies la nature.

A considérer le nombre et l'importance de ses compo-

sitions, on sent que la pensée de cet artiste de valeur a toujours été en communion avec l'art. Malheureusement, à l'exception de quelques fragments exécutés aux Concerts populaires et dans les séances de musique de chambre, la grande majorité d'entre elles est inconnue en France. Il est donc assez difficile de porter, sur simple lecture, un jugement d'ensemble, qui risquerait fort d'être erroné. Pour donner du reste, avec compétence, un avis sur une composition, il faut l'avoir entendue plusieurs fois et ne pas se hâter d'exprimer une opinion sur les maîtres qui veulent être étudiés.

Néanmoins, il est permis de faire connaître l'impression première que nous ont laissée les œuvres de Tschaïkowsky exécutées en France jusqu'à ce jour. Elles ne nous semblent pas porter d'une manière très accentuée l'empreinte du caractère de la nation qui l'a vu naître, ni révéler l'influence exercée par le milieu dans lequel il a vécu. On peut dire qu'elles ont encore moins d'individualité que celles de certains compositeurs russes. A l'exception des airs nationaux ou populaires reproduits et développés habilement par le compositeur, la musique de Tschaïkowsky nous donne-t-elle l'impression des scènes de la vie slave, avec ses mœurs, ses coutumes, la tendance particulière de son génie poétique, comme ont su si bien le faire les littérateurs russes? Nous rappelle-t-elle ces descriptions poétiques de « la steppe sur laquelle passe, par intervalles, une brise printanière et rendant, comme un orgue immense, des sons puissants et profondément doux (1). » Nous peint-elle les plaines immenses avec leurs manteaux de neige, les sauvages forêts de sapins secoués par les vents du Nord, et les lacs aux teintes « d'acier bruni », dont parle Balzac? C'est ce que nous fera connaître l'audition des grandes pages symphoniques et des opéras.

Dans les compositions de petite dimension, comme les

(1) Sacher-Masoch (Hadaska).

lieder, les pièces pour piano, les morceaux détachés pour piano et instruments à cordes, la note de Tschaïkowsky est charmante, pleine de sentiment. Dans ce genre, il se rapproche de l'école romantique de Schumann et il y excelle.

Dans les œuvres instrumentales de longue haleine, au contraire, il a manqué de mesure, de modération; elles n'ont point les qualités qui distinguent celles des grands maîtres : la concision et la cohésion. Il semble que le besoin de composer, de dire en musique tout ce qu'il ressentait l'ait entraîné au delà des règles. Dans plus d'une de ses œuvres, il n'a pas su élaguer ce qu'il y avait de surabondant ; il a oublié, à l'exemple de Schubert et de Raff, que le complément de toute œuvre d'art doit être *un retour scrupuleux de l'artiste sur lui-même.* Aucun compositeur n'a donné un exemple plus frappant de la valeur de ce principe que le plus grand artiste du monde, l'universel Beethoven. Jamais satisfait de lui-même, il remania sans cesse les plus belles de ses conceptions, celles qui paraissent sorties avec le plus de facilité de son cerveau. N'a-t-il pas composé quatre ouvertures pour l'opéra de *Fidelio?*

Toutes ces remarques, nous les avons faites en assistant dernièrement à l'audition de diverses pièces du maître russe, que M. Mackar avait organisée, comme il l'avait déjà fait une première fois l'année dernière, à la salle Erard. M. Mackar s'est voué avec le plus grand zèle à la popularisation des œuvres de son auteur préféré et il avait su réunir des artistes d'élite pour donner à l'interprétation toute la perfection désirable ; il suffira de citer les noms de Mme Conneau, de MM. Diemer, Marsick, Mas, Brandoukoff.

Les *lieder*, tels que l'op. 6, n° 2 « *Pourquoi tant de plaintes* », l'op. 6, n° 1 « *N'accuse pas mon cœur* » et l'op. 6, n° 6 « *Ah! qui brûla d'amour* », avec accompagnement de violoncelle, sont des pages exquises de sentiment, imprégnées d'une mélancolie pénétrante. Ce sont

là des œuvres originales qui, bien qu'inspirées par l'Ecole allemande, dénotent une individualité. Il faut en dire autant des pièces pour piano, notamment le *Chant sans paroles* (op. 2, n° 3) et la Polonaise tirée de l'opéra *Onegune* et transcrite par Liszt, qui sont pleines de fantaisie; puis des deux mélodies pour violoncelle, exécutées par un artiste russe, M. Brandoukoff. La *Sérénade mélancolique* (op. 26), pour violon, qu'a dite avec sa largeur de style habituelle, M. Marsick, ne manque pas de caractère, bien que la partie médiane, à partir du *Più mosso agitato*, nous ait semblé terne et délayée. Nous lui préférons de beaucoup, dans l'œuvre 42, le Scherzo à 6/8 si caractéristique avec son mouvement de marche un peu sauvage, et la jolie mélodie suivante, qui avaient été exécutés l'année précédente à la salle Erard.

Dans le trio pour piano, violon et violoncelle (op. 50), à la mémoire de Nicolas Rubinstein, ainsi que dans les fragments du deuxième quatuor à cordes (op. 22), apparaissent malheureusement les défauts que nous avons signalés comme existant dans les œuvres importantes de Tschaïkowsky : longueurs, redites, absence d'unité. Ce sont des suites de sujets mélodiques, dont quelques-uns fort intéressants, qui, loin de perdre de leur valeur à être désagrégés, gagneraient à être exécutés séparément.

La musique russe est un art encore jeune, puisqu'il date à peine de soixante ans. Mais, si l'on considère le chemin parcouru par les compositeurs de cette nation, Rubinstein, Glinka, Verstowski, Dargonijsky, Sseroff, Rimsky-Korsakoff, Asantschewsky, Tschaïkowsky, Popper, etc., on peut prédire un bel avenir à l'art musical russe, lorsque, se dégageant entièrement de l'influence des écoles étrangères, dont il saura retenir toutefois les heureuses qualités, il aura revêtu une individualité plus tranchée. S'inspirant des chants populaires, qui empruntent au mode *mineur* une couleur triste, mélancolique, parfois sauvage, bien en rapport avec le caractère de la nation, les compositeurs russes ont su déjà, en les har-

monisant, les adapter de la manière la plus heureuse à leurs œuvres. C'est dans cette voie que doit entrer encore plus résolument la jeune école russe. C'est en s'inspirant de la nature d'un pays, des mœurs d'un peuple, de ses traditions, que les grands maîtres ont su trouver la note vraie, la sincérité d'accent, le cachet individuel qui ont rendu leurs œuvres nationales et immortelles. Beethoven, Schumann, Berlioz, Wagner, Brahms et nombre de compositeurs de l'école moderne française ont suivi cette voie avec le plus vif succès. N'est-ce pas en parcourant la délicieuse campagne des environs de Vienne que Beethoven, tel qu'une abeille allant demander aux fleurs son miel, puisait au sein de la nature les motifs de sa *Symphonie pastorale* (1)?

Les *Maîtres Chanteurs* de R. Wagner ne sont-ils pas une peinture fidèle de la merveilleuse et florissante Nuremberg au temps d'Albert Durer, avec ses Minnesinger, ses corporations et les naïves chansons populaires du seizième siècle? Robert Schumann, J. Brahms, n'ont-ils point introduit dans leurs divins *lieder*, dans leur musique symphonique, des motifs populaires pleins de caractères, sans parler de certains thèmes russes introduits si heureusement par Beethoven dans ses immortels quatuors à cordes? Plus récemment, un compositeur de l'École française, M. V. Joncières, dans un sujet russe, *Dimitri*, a montré, en appropriant habilement le style simple et touchant des mélodies slaves à une œuvre dramatique, quel parti on pouvait tirer de l'étude des chansons d'une nation et de leur application à l'action d'un grand fait historique. Nous pourrions citer bien d'autres exemples.

En terminant, nous exprimons le vif désir qu'on ne nous tienne pas plus longtemps à Paris dans l'ignorance presque complète des compositions symphoniques et

---

(1) La *Symphonie pastorale* a été composée en 1802 à Heiligenstadt, village situé sur la rive droite du Danube.

dramatiques de Tschaïkowsky. Ce grand artiste mérite d'être connu en France, et nous ne pouvons qu'engager les directeurs des concerts, — nous ne nous adressons pas aux directeurs actuels de nos scènes lyriques, et pour cause — à accorder au compositeur russe une place aussi large que possible dans leurs programmes.

JOHANNES BRAHMS

> La musique convient mieux que tout autre art pour exprimer les pensées flottantes, les songes sans formes, les désirs sans objet et sans limites, le pêle-mêle douloureux et grandiose d'un cœur troublé qui aspire à tout et ne s'attache à rien.
>
> H. TAINE.

« Brahms est le Mozart du dix-neuvième siècle (1) ». En portant un jugement aussi favorable sur le maître de Hamb·ourg à l'aurore de sa vie, Schumann voulait ainsi donner un témoignage éclatant de la profonde admiration qu'il professait pour un artiste, appelé à devenir l'un des plus grands génies musicaux de notre époque. Nul plus que lui ne pouvait être meilleur juge, puisqu'à son immense talent de compositeur il joignait celui non moins apprécié de critique d'art. Mais il ne prétendait pas faire entendre par là que Brahms eût hérité, à l'exclusion de tout autre, de l'auteur de *Don Juan* et des charmantes symphonies ; il voulait encore moins prouver que les deux compositeurs eussent une affinité très marquée.

Comme l'a si bien dit Léonce Mesnard, « la musique de Mozart n'est pas toute la musique ». Depuis sa mort,

---

(1) R. Schumann. — 18e numéro de la *Nouvelle Gazette musicale* de Leipzig.

la science des sons, qui n'était au dix-huitième siècle qu'à son début, a pris son essor et s'est développée, au point de vue de la richesse harmonique, d'une manière grandiose ; elle est entrée également plus avant dans le secret de dépeindre ces états de l'âme, qu'aucune langue parlée ne saurait bien exprimer. De nouveaux génies ont paru à l'horizon, Beethoven le plus grand de tous, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Wagner, qui ont su si bien comprendre l'au-delà des sensations superficielles et rendre ce sens intime des émotions contenues, qui ne remontent pas à la surface. Après eux ou en même temps qu'eux est arrivé J. Brahms, creusant encore plus profondément le sillon tracé par ses devanciers ou ses contemporains, découvrant le long du sentier déjà exploré de nouvelles fleurs au parfum âcre et sauvage, et faisant de la musique symphonique une étude que l'on pourrait appeler psychologique.

S'il devait être rattaché à l'un des maîtres que nous venons de citer, ce serait, pour bien des motifs, plutôt à Beethoven qu'à Mozart.

Comme Beethoven, Brahms est avant tout un symphoniste. Il n'a pas abordé le théâtre et n'a pas même à son actif un opéra comme *Fidelio*. On ne peut, en effet, considérer comme œuvre théâtrale *Rinaldo,* cantate de Gœthe (1), qu'il a conçue dans la forme adoptée par Schumann, pour *Manfred,* le *Paradis et la Péri*. Il a été au contraire un producteur puissamment inspiré dans la musique orchestrale. Comme Beethoven, il a su donner à l'orchestre une force, une plénitude, une expression que l'on ne rencontre malheureusement pas à un aussi haut degré chez son maître, conseiller et admirateur, R. Schumann. Les symphonies de ce dernier sont des chefs-d'œuvre de sentiment ; mais l'étouffement des diverses parties de l'orchestre et une certaine épaisseur

(1) Gœthe a puisé le sujet de cette cantate dans un épisode de la *Jérusalem délivrée,* du Tasse.

du tissu musical, produisent une sonorité *grise*, qui nuit à l'épanouissement des masses instrumentales, et procure à l'auditeur une sensation de regrets (1). Chez Brahms, l'orchestre vient admirablement en dehors ; on y trouve cet art des gradations et des dégradations, cette force disciplinée qui, chez l'auteur de la *Symphonie avec chœurs*, est porté à ses dernières limites. Dans ses symphonies et surtout dans ses admirables sextuors et quatuors pour instruments à cordes, se révèlent nombre de rythmes, de sonorités les plus saisissants, les plus variés, dont il est facile de découvrir la paternité dans les derniers quatuors de Beethoven, source féconde à laquelle devraient puiser largement les artistes épris de l'idéal dans l'art.

C'est bien ici le lieu de faire remarquer combien, *en Allemagne*, la question Brahms et Wagner a été mal posée; je ne dis pas résolue, l'avenir en prendra soin. Dans leur admiration pour Richard Wagner, ses partisans (*les exclusifs*) ont été jusqu'à déclarer que *lui seul* avait hérité de Beethoven; ils n'ont voulu voir en Brahms qu'un *contrepointiste* plus ou moins savant, un fort en thème musical. Ils n'ont oublié qu'une chose importante, c'est que R. Wagner n'a pas abordé la symphonie proprement dite, pas plus qu'il ne s'est essayé dans la musique de chambre. Ne l'a-t-il pas voulu, ne l'a-t-il pas pu? Là n'est point la question; c'est la constatation d'un fait (2). Il a cherché, s'appuyant sur les légendes poétiques et populaires, à donner à l'Allemagne l'opéra, le drame musical national, avec toutes les splendeurs de la mise en scène, à continuer l'œuvre si bien esquissée par Weber,

---

(1) Il y a lieu de remarquer que, à l'audition des symphonies de Schumann, réduites par lui-même pour piano à quatre mains, cette lourdeur ne se fait pas sentir.

(2) Une seule fois, Wagner a tenté la symphonie. Son œuvre fut exécutée en 1832 à Leipzig. Nous n'en parlons que pour mémoire, l'auteur l'ayant traitée lui-même d'œuvre de jeunesse.

Lors d'une deuxième exécution de cette page symphonique à Venise en 1882, Wagner précisa les vraies raisons pour lesquelles il cessa d'écrire des symphonies.

en y introduisant les importantes réformes et les audacieuses innovations qui immortaliseront son nom. Il a été un créateur de génie, en musique comme en poésie, puisqu'à l'exemple de Berlioz il a été lui-même l'habile librettiste de ses grands drames, de ses poèmes symphoniques.

Si, au point de vue de la juste application de la musique aux paroles et de la vérité dans l'expression dramatique, sa filiation directe avec Glück est incontestable, il n'est pas moins certain que, pour la couleur et la trame mélodique, il s'est inspiré de Weber. La fulgurante ouverture du *Vaisseau-Fantôme* et bien d'autres pages ne sont que des amplifications heureuses et puissantes du style du *Freischütz*.

Il n'y a qu'à étudier d'un peu près la vie de Wagner pour voir en quelle estime il tenait son devancier dans la carrière dramatique. La lecture de son Esquisse biographique et de ses Souvenirs (1), nous montre de la manière la plus péremptoire le rôle qu'a jouée dans sa vie l'étude des œuvres de Weber. Ce fut l'audition du *Freischütz* qui lui inspira pour la musique une passion si exaltée. Mozart, au contraire, ne lui plut pas tout d'abord. Il nous raconte que, lorsqu'à Dresde il voyait passer Weber devant sa demeure, il le considérait toujours avec un effroi sacré. Quand il composa son premier opéra romantique, ce fut Weber qui lui servit de modèle. En 1844, il fit la propagande la plus active pour obtenir le retour de Londres à Dresde des restes mortels de Charles-Marie de Weber et composa, lors de cette translation, la *Marche funèbre* dont il puisa les motifs dans *Euryanthe*. Dans le discours qu'il prononça sur sa tombe, il sut faire ressortir qu'il ne fut jamais au monde un musicien plus allemand que lui.... Il ne fit aucune allusion à Beethoven.

---

(1) Richard Wagner. — *Souvenirs* traduits de l'allemand, par Camille Benoit.

Nous ne voulons point avancer, toutefois, que R. Wagner ne ressentit pas une profonde admiration pour l'immortel auteur de la *9e Symphonie;* mais les sommets qu'avait atteints Beethoven dans la musique symphonique lui causèrent de l'épouvante, du vertige et, finalement, le détournèrent de le suivre sur le même terrain. Il l'avoue lui-même dans son Esquisse autobiographique : « Je renonçai à mon modèle Beethoven; sa dernière symphonie, conclusion d'une grande époque artistique, me parut être la clef d'une voûte au-dessus de laquelle personne ne pouvait s'élever et à l'abri de laquelle personne ne pouvait obtenir l'indépendance. »

Ce que nous avons voulu prouver et ce que nous croyons avoir démontré, c'est que Weber fut l'initiateur de Wagner dans l'art musical, son principal modèle, son auteur préféré.

Brahms, lui, est passé maître dans la symphonie, dans la musique purement instrumentale. Plante de la même famille que les Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, il a été, plus qu'aucun autre, le continuateur de Beethoven. Les similitudes surgissent à chaque page de ses œuvres, notamment à partir de l'op. 11, *la Sérénade* en *ré*, pour orchestre. Dans les symphonies, dans les sextuors et quatuors pour instruments à cordes, on retrouve entièrement la donnée beethovénienne, c'est-à-dire la richesse de la mélodie unie à l'art le plus parfait des modulations, les accents d'énergie et de sombre passion qui caractérisent la dernière manière du Maître.

Un critique très compétent en Allemagne, M. Hermann Deiters, dans une étude approfondie sur Brahms, fait ressortir cette parenté avec Beethoven :

« Seul, parmi les artistes de ce siècle, Brahms a des points de ressemblance avec Beethoven, aussi bien par son style que par les formes qu'il donne à ses créations et par sa facture. C'est en marchant dans la voie tracée par Beethoven que Brahms, égal à ce grand maître par les dons de la naissance, poursuit le but auquel aspire l'artiste véritable. »

Johannes Brahms est bien Allemand ; sa tête, si pleine d'énergie et de ténacité, au front largement développé, possède tous les traits caractéristiques des plus beaux types de la race saxonne. Né à Hambourg, le 7 mai 1833, il était fils d'un contrebassiste au théâtre de cette ville, excellent musicien lui-même. Dans le milieu artistique où il vécut, il puisa les conseils, suivit les modèles qui développèrent rapidement ses facultés naturelles. Ses premiers maîtres, Cossel de Hambourg et Marxsen d'Altona, lui enseignèrent à fond l'étude de l'harmonie et de la théorie. Tout jeune, il vécut en compagnie des œuvres des grands maîtres, Bach et Beethoven, et il avait une mémoire si prodigieuse, qu'il savait par cœur les partitions les plus compliquées. Marxsen lui fit faire également des progrès rapides dans l'étude du piano, et, à quatorze ans, il obtenait déjà les plus vifs succès en public. C'est dans un voyage qu'il entreprit en 1853, avec le violoniste hongrois Rémény, pour donner des concerts, qu'il fit la connaissance de Joachim et de Liszt, dont il excita l'admiration. Ils l'engagèrent à se rendre à Düsseldorf auprès de Robert Schumann, qui, depuis 1850, remplissait dans cette ville les fonctions de directeur de musique, en remplacement de Ferd. Hiller, nommé maître de chapelle à Cologne. Il suivit leurs conseils et se sépara de Rémény.

Cette décision eut une grande influence sur sa vie artistique, car Schumann, enthousiasmé par les belles qualités qu'il découvrit dans les premières œuvres du jeune compositeur, lui donna les plus vifs encouragements, et, dans un article de la *Nouvelle Gazette musicale* de Leipzig, le salua comme un « Messie musical. »

En 1854, il acceptait les fonctions de maître de chapelle, chez le prince de Lippe-Detmold, et se consacrait plus exclusivement à l'étude de la théorie et de l'orchestration. Il avait déjà à cette époque composé plusieurs œuvres de mérite : trois *sonates* et un *scherzo* pour piano, des *lieder* un *trio* pour piano, violon et violoncelle, des *variations*

sur un thème de Schumann (op. 9). Ces premières compositions révélaient la riche organisation de Brahms, une conception hardie et puissante.

Après être resté quelques années chez le prince de Lippe-Detmold, il se décida à faire plusieurs voyages pour se faire entendre, notamment en Suisse, où il fut admirablement accueilli et où il retourna souvent par la suite. La période de 1859 à 1862 fut productive en œuvres remarquables; il faut citer deux *sérénades* pour orchestre, des recueils de *lieder* et surtout les deux merveilleux *sextuors* pour instruments à cordes. Brahms était déjà un esprit enlevé vers les hautes régions de l'art, que la raison et l'étude opiniâtre des maîtres, de Bach, surtout, avaient assagi et mûri. Si parfois se font encore jour quelques idées par trop exubérantes, certains écarts d'imagination, on sent, d'autre part, une main plus sage, plus maîtresse d'elle-même et une largeur de style incomparable.

Désireux peut-être de suivre l'exemple d'illustres devanciers, il se rendit en 1862, à Vienne, pour y fixer sa résidence définitive. Il y fut accueilli avec la plus grande bienveillance, comme l'avaient été Haydn, Mozart, Beethoven et Schubert, et il put suivre, pas à pas, les souvenirs qu'y avaient laissés ces grands maîtres. En présence du beau monument élevé à la mémoire et à la gloire de Beethoven, il devait reconnaître quelle admiration professe un peuple artiste pour les grands génies, bienfaiteurs de l'humanité! Dès l'année 1863, il était nommé directeur de la *Société chorale* de Vienne, et faisait tous ses efforts pour répandre les œuvres de Bach, Beethoven et Schumann. Après plusieurs années de pérégrinations, de profondes retraites, notamment à Bade où, mettant en pratique le *procul ab armis* du poète, il composait une série de compositions importantes, puis à Cologne et en Suisse, il revenait à Vienne. C'est dans cette ville que furent exécutés pour la première fois divers fragments de son célèbre *Requiem allemand* qui, depuis,

a eu un si grand retentissement en Allemagne et en Suisse.

Dans un séjour qu'il fit pendant l'été en 1868 et 1869, à Bonn et à Bade, il termina sa cantate de *Rinaldo*, composa un grand nombre de *lieder* et fit éditer les deux quatuors pour instruments à cordes (op. 51), la *Rhapsodie* (op. 53) et enfin les *valses* chantées. De 1872 à 1875, il fut chargé de la direction de la Société des Amis des Arts, à Vienne, et les distinctions les plus flatteuses lui furent décernées. Entre temps, il fit plusieurs voyages à Leipzig, à Munich et à Cologne. Il fut décoré de l'ordre de Maximilien par le roi de Bavière ; la Faculté de philosophie de l'Académie de Breslau lui décerna le titre de docteur le jugeant ainsi le premier des compositeurs de musique sacrée.

Les compositions de cette période furent importantes : Des œuvres chorales, telles que le *Triumphlied* d'après les paroles de l'Apocalypse, les deux symphonies en *ut* mineur (op. 68) et en *ré* majeur (op. 73), un *quatuor* à cordes (op. 67), le troisième *quatuor* pour piano (op. 60), la charmante *sonate* pour piano et violon (op. 78) et enfin son *concerto* pour violon écrit spécialement pour Joachim.

Au milieu de tous ces travaux, de ces voyages, Brahms n'oublia jamais le Maître affectueux qui lui avait prédit autrefois un brillant avenir. Lorsqu'à Düsseldorf, le 27 février 1854, Robert Schumann, à la suite de la terrible maladie mentale qui le tortura jusqu'à sa mort, se précipita dans le Rhin et en fut retiré pour être transféré dans la maison de santé du Dr Richarz à Eudenich près Bonn, Brahms ne cessa d'aller le voir jusqu'au jour de la délivrance, le 29 juillet 1856 (1). Lors de la translation de ses cendres au cimetière de Bonn, près la porte Sternen, ce fut Brahms qui conduisit le deuil avec Joachim, Dietrich, Ferd. Hiller. En 1880, il rendit un dernier hom-

(1) Plusieurs auteurs font mourir Schumann le 12 ou le 28 juillet 1856. La véritable date est le 29 juillet 1856.

mage au génie de Schumann, en dirigeant à Bonn le festival organisé pour l'inauguration du beau monument élevé à sa mémoire.

Les œuvres de Brahms s'élèvent aujourd'hui à 90, parmi lesquelles on compte 4 symphonies, plusieurs ouvertures pour orchestre; — divers morceaux religieux de plus ou moins d'étendue, comme le *Requiem Allemand*, l'*Ave Maria;* — des cantates, telles que *Rinaldo*, sur un sujet de Gœthe, *Nœnie* d'après une poésie de Schiller, le *Triumphlied*, le *Parzenlied;* — 2 sextuors, 3 quatuors et 1 quintette pour instruments à cordes; — 1 trio, 3 quatuors et 1 quintette pour piano et instruments à cordes; — 1 trio pour piano, violon et cor; — 1 sonate pour piano et violoncelle; — 1 sonate pour piano et violon; — des concertos, sonates, études, variations, rapsodies, valses et danses hongroises pour piano; — 1 concerto pour violon; — des recueils de *lieder*.

Brahms n'est point un compositeur fécond; c'est qu'à l'exemple de quelques hommes d'élite, tels que Beethoven, Schumann et, dans une autre branche de l'art, notre grand peintre Théodore Rousseau, il a toujours été d'une sévérité excessive pour lui-même. Il n'a jamais pensé qu'une œuvre fût parfaite, par le fait seul qu'elle fût engendrée avec plus ou moins de facilité. Procédant à un examen minutieux, à un retour constant sur lui-même, il ne livre son travail à l'appréciation du public que lorsqu'il le juge suffisamment mûri. Les artistes, pour la plupart, emportés par le désir de produire, grisés par le succès, ne suivent pas toujours cette voie si sage, et ne créent souvent que des œuvres éphémères. N'en citons qu'un seul, bien génial cependant, Schubert qui n'a pas composé moins de 600 *lieder,* 16 opéras, 8 symphonies, etc... Et il est mort à 31 ans! A l'exception des merveilleux *lieder* et de divers fragments symphoniques, que restera-t-il de cette production hâtive?

Analyser toutes les œuvres de Brahms serait un travail de proportion trop considérable pour lui donner place

dans cette esquisse. Il suffira de tracer à grandes lignes les signes les plus caractéristiques de ses tendances.

Ses premières compositions révèlent une individualité d'inspiration, une puissance d'expression très profonde, grave, le plus souvent triste et tendre en même temps, surtout une *couleur* qui est bien à lui, qui n'a rien de voulu et que l'on retrouvera dans ses dernières comme dans ses premières œuvres. Dans ses *lieder*, qui sont peut-être la plus étonnante manifestation de son talent et qui sont encore si peu répandus, il a su unir la naïveté de Schubert (1) à l'esprit, à la concision et à la passion pénétrante de Schumann (2). Comme ce dernier, il a adapté avec un rare bonheur la musique aux paroles. Que les motifs aient été pris par lui dans les motifs populaires qu'il a toujours affectionnés ou dans les poésies des grands maîtres, la couleur et le caractère du sujet sont d'une vérité frappante.

Les symphonies et la musique de chambre sont un reflet, comme nous l'avons déjà dit, du style de Beethoven; mais tout en s'inspirant d'un aussi puissant modèle, Brahms a su conserver toute son originalité. Dans la 1re symphonie en *ut mineur* (op. 68), on remarque surtout la largeur de l'*adagio*, rappelant la troisième manière du Maître, puis un *allegretto* d'une franche gaieté et un *finale* où éclate toute la puissance de l'orchestre. La *Deuxième Symphonie en ré* (op. 73), qui a été exécutée à Paris, aux Concerts Populaires, le 21 novembre 1880, et le 19 décembre de la même année à la *Société des Concerts*, ne mérite en aucune façon le reproche que lui a adressé M. V. Joncières, d'être *pleine de broussailles*. Elle

---

(1) Le lied *Aux Pigeons* (op. 63, numéro 4), est une de ces mélodies naïves, comme celles de Schubert, rendue plus attrayante par la richesse et l'originalité de l'accompagnement.

(2) Quelle page remplie de passion fougueuse et d'émotion pénétrante que cet hymne *Junge Lieder* (op. 63, numéro 5) ! Elle ne peut être comparée, si elle ne les dépasse, qu'aux plus belles productions de Schumann.

n'encoure pas davantage celui que lui a fait M. Pougin, le continuateur de Fétis, d'être *enfantine!* Le premier morceau renferme bien quelques dissonances qu'avec un peu d'habitude on trouve piquantes et non disgracieuses ; la péroraison, que composent les cinquante dernières mesures de cet *allegro*, est d'un pathétique calme et peut être comparée à celle du premier morceau des deux sextuors pour instruments à cordes. L'*adagio* est conçu comme le sont plusieurs adagios des derniers quatuors de Beethoven : une même idée empreinte de la plus pénétrante mélancolie est promenée à travers des tons et des rythmes différents. Le *scherzo* est un des caprices les plus ravissants que l'on puisse imaginer ; le premier *trio* avec ses *staccati* si piquants, et le second écrit à trois temps, d'un mouvement rapide, ne sont que l'idée mère du *scherzo*, allégée et lancée à fond de train. L'unité, que l'on refuse bien à tort à Brahms, est encore plus saillante dans le *finale*, admirable chef-d'œuvre. Les deux dernières symphonies n'ont pas encore été exécutées à Paris.

Le premier *Sextuor* à cordes, porte le numéro 18 des compositions de Brahms, et le second, le numéro 36. Bien que tous les deux soient des œuvres hors lignes, il n'est pas douteux que le premier se ressent de l'effervescence d'un talent naissant ; on y trouve quelques dissonances et l'abus du *forte*, notamment dans l'*andante*, dont les quatorze premières variations ne renferment pas un seul *piano* ; la neuvième et dizième, avec leurs traits en triples croches à l'unisson, dans les deux parties de violoncelle, ne sont point d'un effet agréable. Mais, à part cette critique, quelle ampleur dans la phrase magistrale de l'*allegro*, dite d'abord par le premier violoncelle, et reprise ensuite avec les développements les plus intéressants par le premier violon !

Et la rentrée si caressante qui précède la *coda* de ce premier morceau, ainsi que la *coda* elle-même écrite en *pizzicati* qui sont, l'une et l'autre, les marques person-

nelles du talent de Brahms ! Le *scherzo* est d'un enjouement communicatif et donne assez bien l'idée d'une ronde populaire, d'une sorte de *kermesse* à la manière de Teniers. Le rondo rappelle par sa grâce le finale de la belle *sonate* pour piano et violon (op. 78).

Le deuxième *Sextuor* est une œuvre plus assagie, avec un sentiment rêveur et triste dans le premier morceau. L'*andante* a été traité comme celui du premier *sextuor*, en thèmes variés, forme que Brahms a employée souvent avec une individualité très marquée. Le *finale* est spirituellement conçu, mais l'effort de la pensée s'y fait un peu trop sentir.

Ces deux œuvres donnent bien la note du talent de Brahms : Largeur de style — sonorité presque toujours grave — emploi de l'unisson avec un rare bonheur et des motifs populaires, le plus souvent hongrois — ingéniosité dans les rythmes, dans les modulations et accents d'émotion pénétrante et triste.

Toutes ces qualités se retrouvent dans sa musique de chambre, dans les *quintette* et *quatuors* à cordes comme dans ceux avec piano. Les trois *quatuors* à cordes, dont les deux premiers portent le n° 51 (1-2) et le troisième le n° 67, mériteraient une étude toute spéciale, tant ils révèlent d'originalité et en même temps de similitude avec les derniers *quatuors* de Beethoven. Mais l'analyse critique, même la plus détaillée, serait bien impuissante à faire venir en lumière toutes les beautés qu'ils renferment. Citons cependant, dans le premier *quatuor*, la *Romance* empreinte d'un sentiment si profond, avec sa partie médiane rendue haletante par l'emploi des rythmes binaire et ternaire contrariés ; l'*allegretto* à la forme *loure*, plein de grâce dans ses arabesques savamment entrelacées entre les divers instruments, et surtout le *trio* avec l'accompagnement original du second violon en notes liées et répétées.

Le premier morceau du deuxième *quatuor* est d'une grâce et d'une douceur exquise ; c'est une sorte de plainte ou

de prière dite par le premier violon et rendue encore plus pénétrante par le trait de l'alto qui l'enveloppe. L'alto et le cor ont été les instruments favoris de Brahms. Dans le troisième *quatuor* (op. 67) se trouve un *agitato* à 3/4 dont la partie principale est confiée à l'alto et qui est d'une beauté achevée. Les accompagnements syncopés des autres instruments font songer au merveilleux *allegretto* du huitième *quatuor* en *mi* mineur de Beethoven.

Le *quintette* (op. 34) et les trois *quatuors* (op. 25, 26, 60) pour piano et instruments à cordes sont également des compositions de premier ordre. Le *quintette* ne peut être comparé, parmi les œuvres modernes, qu'au magnifique *quintette* de Schumann; rien n'est plus tendre que la mélodie de l'*adagio*, de plus sauvage et plus fougueux que le *scherzo*.

Dans le finale *alla zingarese* du premier *Quatuor* (op. 25), Brahms s'est encore souvenu des airs populaires hongrois, en y introduisant un motif rapide à trois mesures et des variations avec traits vertigineux. Une remarque à faire également, c'est l'habileté avec laquelle Brahms, dans ses productions pour piano et instruments à cordes fait intervenir très souvent, en réponse au piano, les autres instruments à découvert. On peut citer les troisième mesure et suivantes du premier morceau du *Quatuor* (op. 60). puis, dans la même œuvre, la jolie phrase du *scherzo* dite par le violon, le violoncelle et l'alto.

La belle *Sonate* pour piano et violon (op. 78) contient un *adagio* dont la mélodie grave et sombre rappelle la sonorité du cor et un *finale* qui n'est que la paraphrase de son charmant *lied* : *A la pluie* (op. 59).

La plus complète expression du génie de Brahms dans ses ouvrages de style religieux est le *Requiem Allemand* (op. 45). Cette grande composition, qui a valu à son auteur, en Allemagne, les plus hautes distinctions, est une heureuse association de l'art de Bach et de Hændel à celui plus moderne de Mendelssohn et de Schumann. Mais Brahms a su introduire dans son *Requiem*, peut-être

en raison de la diversité des textes recueillis par lui dans l'Ecriture, une liberté relative que l'on ne rencontre pas chez ses devanciers (1).

Rinaldo (op. 58), cantate pour ténor, chœur d'hommes et orchestre, sur la poésie de Gœthe, d'après la *Jérusalem délivrée* du Tasse, est une des plus belles créations de musique vocale du Maître de Hambourg. A l'exemple de R. Schumann, il a traduit avec une fidélité surprenante l'œuvre du poète, en rendant avec un rare bonheur les accents de passion douloureuse, de caressantes douceurs, d'extase infinie, de mouvements héroïques qui éclatent à chaque page. Ubalde et le chevalier Danois partent pour se rendre près de Renaud et l'arracher aux séductions d'Armide. A leur approche, l'enchanteresse fuit et toute la scène est concentrée entre les chevaliers qui veulent arracher leur compagnon à l'influence d'Armide et Renaud qui lutte contre la passion qui le dévore. Ce n'est qu'à l'aspect du bouclier de diamant, sur lequel se reflète son image flétrie, qu'il commence à revenir à lui et à prendre la détermination de quitter les jardins d'Armide. Il faudrait citer toutes ces mélodies remplies d'enivrante langueur : « *Les roses fleurissent près de la terre,* » — *Alors les lis et les roses s'entrelacent en couronnes,* » etc..., puis le chœur plein d'énergie des chevaliers cherchant à éveiller Renaud de ses rêves; le récit plein de sombre désespoir du chevalier, lorsqu'il se voit défiguré dans le bouclier magique, et enfin la splendide péroraison aboutissant à un chant de victoire (2).

C'est cette dernière scène qu'a si bien rendue par le crayon lithographique un des peintres les plus individuels, peut-être le plus grand portraitiste du dix-neu-

---

(1) Une savante critique du *Requiem allemand* a été donnée par Léonce Mesnard dans la *Renaissance musicale* (Nos 34 et 35 de l'année 1882).

(2) M. Adolphe Jullien, dans son ouvrage : *Gœthe et la musique*, a fait une intéressante description de *Rinaldo*.

vième siècle, M. Fantin-Latour (1). Le vaisseau est prêt à partir; les voiles se gonflent, déjà les chevaliers embarquent. Renaud, armé du bouclier, dit, par un geste plein de noblesse, adieu au séjour trompeur. Au loin, on entrevoit l'enchanteresse, comme une séduisante apparition.

Nœnie (op. 82) pour chœur et orchestre est une des dernières œuvres de Brahms; elle lui a été inspirée par une poésie de Schiller, empreinte de souvenirs mythologiques et funèbres. Dans cette composition, où l'on retrouverait certaines analogies avec telles pages du *Requiem*, le compositeur a montré quel parti pouvait être tiré de l'alliance du style ancien avec les ressources de l'orchestration moderne.

« *Le beau même périt, il le faut! Ce qui subjugue et les dieux et les hommes n'émeut pas le cœur de fer du Jupiter stygien.* »

Toute cette première partie, avec un prélude orchestral à 6/4, est conçue dans la manière de Bach ou de Hændel, avec une teinte moins sévère et une grâce éloignée de toute affectation théâtrale.

Mais lorsque Vénus, ne pouvant sauver le héros divin succombant aux portes de Troie, sort de la mer avec toutes les filles de Nérée et élève une plainte funèbre à la gloire de son fils, Brahms entonne un hymne d'une largeur et d'une chaleur qui rappellent le style schumannien. Là, comme dans nombre de ses compositions pour chant, il s'est éloigné de Beethoven pour revenir à son Maître.

Et que dire du *Parzenlied*, tiré de l'*Iphigénie* de Gœthe, de l'*Ave Maria*, des *Danses Hongroises* si pittoresques et si impétueuses (2) !

---

(1) M. Fantin-Latour a traduit les pages les plus grandioses de Berlioz, Schumann, Wagner et Brahms dans des dessins d'un charme et d'une *maëstria* qui rappellent la manière de deux grands maîtres en peinture, Prud'hon et Delacroix.

(2) Les *Danses Hongroises* de Brahms ont inspiré de la manière la plus heureuse deux compositeurs français, justement appréciés Paul Lacombe dans ses *Esquisses et Souvenirs* (op. 28) et Th. Gouvy dans ses *Valses de fantaisie* (op. 54).

Espérons que, dans un pays qui s'honore de compter parmi ses écrivains un Berlioz, un Reyer, etc..., le talent de Brahms, sur lequel il y a encore beaucoup à dire, suscitera quelque nouvelle et heureuse application de la littérature à l'art.

Les races latines ont toujours eu un véritable effroi du génie allemand, aussi bien en littérature qu'en musique. Elles demandent la clarté de l'idée, la netteté de la forme; mais elles semblent oublier que la Musique, cet art né d'hier — essentiellement beau précisément parce qu'il est vague et laisse toute latitude à l'imagination — a subi des transformations successives qui n'ont été en réalité que sa mise à l'unisson de la pensée moderne. Nos littérateurs, les Baudelaire, Musset, Renan, Taine, Leconte de Lisle, P. Bourget, Sully-Prudhomme, etc..., ont créé, à l'exemple de Gœthe, Byron, Leopardi, Amiel, un monde de sentiments qui jusqu'à eux avaient été à peine entrevus. Ils ont cherché à scruter les ténèbres de la tombe et l'au-delà des misères humaines.

Brahms a été un des traducteurs de cet état maladif de notre esprit au XIXe siècle. Il a paraphrasé peut-être avec autant d'amertume que Schumann cette phrase de Lamennais : « *Mon âme est née avec une plaie* ». Mais, suivant en cela l'exemple de son modèle Beethoven, il a su trouver des pensées plus empreintes de consolation et d'espérance. Il a eu surtout pour la Muse des adorations qui ne se sont point démenties, un respect pour l'art qui n'a jamais fait dévier sa plume. C'est ainsi qu'un artiste devient grand, qu'il s'impose peu à peu aux hommes aptes à marcher dans les mêmes voies que lui, en leur inculquant par sa ténacité dans le *Sublime* des vérités d'autant plus difficiles à accepter qu'elles ne sont point fardées et qu'elles n'ont rien de commun avec ce que les foules préfèrent..... la banalité!

EMMANUEL CHABRIER

« Il a mis le piédestal sur la scène et la statue dans l'orchestre », reproche qui sera toujours fait à quiconque s'abstiendra d'écrire des platitudes pour la voix et donnera à l'orchestre un rôle intéressant, quelle que soit sa savante réserve.

H. Berlioz.

Euterpe, l'une des filles immortelles de Jupiter et de Mnémosyme, n'a pas présidé à la naissance d'Emmanuel Chabrier; car rien, dans son enfance, ne pouvait faire présager les heureuses dispositions qu'il montra plus tard pour la musique. L'on chercherait également en vain l'influence héréditaire, au point de vue musical, chez les ascendants de ce compositeur. Son père était avocat à Ambert (Puy-de-Dôme) et n'avait pas plus que sa mère aucune prédilection pour la Muse.

Né le 18 janvier 1842, Chabrier passa son enfance dans cette jolie vallée de la Dore, au milieu des sites pittoresques de l'Auvergne; ce n'est qu'en 1856 qu'il vint à Paris terminer ses études et suivre les cours de droit.

En 1862, son père, qui rêvait pour lui le *brillant* avenir de la carrière administrative, le fit entrer au ministère de l'intérieur. Mais il ne ressentit jamais un fervent

amour pour la paperasserie et profita de la latitude qui lui était donnée pour se livrer à l'étude du piano et étendre ses relations musicales. Très bien accueilli dans le monde, où son esprit vif et prime-sautier était goûté, il recherchait toutes les occasions d'étudier les maîtres et de faire de la musique de chambre. C'est dans le milieu artistique où il vécut alors qu'il développa ses aptitudes pour l'art musical. Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Berlioz étaient ses auteurs préférés. Avec une habileté de pianiste déjà prodigieuse, une main gauche surprenante, il se livrait avec la plus vive inclination à la composition qu'il étudiait avec Semet, l'auteur de *Gil Blas*, et Aristide Hignard.

Il finit par comprendre que la carrière administrative ne pouvait qu'entraver ses études musicales et se démit de ses fonctions en 1879. Abandonner la triste besogne de la bureaucratie pour se livrer entièrement à cet art sublime, dont la grandeur lui était déjà dévoilée ! Fuir la routine, le séjour de l'ennui pour entrer à pleines voiles dans le rêve éthéré de la poésie ! Quelle joie, quel moment d'ivresse ! Il vint alors habiter la rue Mosnier et se livra fiévreusement au travail. Ses amis, à qui il avait montré ses premiers essais, pronostiquaient des succès pour l'avenir.

D'une amabilité ouverte à tout venant, gai, plaisant, avec un gros rire bon enfant, souvent relevé d'une pointe malicieuse, Chabrier avait su attirer chez lui nombre d'artistes et d'amateurs. C'étaient Saint-Saëns, avec sa gaminerie bien parisienne, sa mémoire musicale prodigieuse ; Massenet, avec son air repentant de Marie Magdeleine ; l'acteur Grenier, le Rabagas du Vaudeville, lui qui au théâtre brûlait les planches, mais était sans verve en petit comité ; Cooper des Variétés, avec sa jolie voix de tenorino, imitant dans la perfection son camarade Léonce, ou Capoul ; Manet, le chef de l'école impressionniste, le fervent admirateur de Goya et de Velazquez ; le vaniteux et naïf X..., tellement épris de sa voix

de baryton, qu'il croyait toutes les femmes affolées de sa personne ; Taffanel, le flûtiste incomparable de la Société des Concerts ; un ami aujourd'hui regretté de tous, Christian Roulleaux-Dugage qui nous envoyait, à un retour de voyage, sa photographie avec cette dédicace : « Ma hure ! du temps où j'étais gros et gras, et premier ténor de toutes les Italies ! » .... et tant d'autres que j'oublie.

Quelles exécutions musicales ! A côté d'œuvres sérieuses, telles qu'une sonate de Bach pour flûte et violon, une symphonie de Schumann pour piano à quatre mains, des fragments de *Marie-Magdeleine*, un morceau pour cor de Chabrier, exécuté par Garigue avec cette pureté de son qui lui est habituelle, il n'était pas rare d'assister à des représentations de la plus haute fantaisie ; Saint-Saëns, se rappelant sans doute ses premières armes dans la *Renaissance Littéraire et Artistique*, revue dans laquelle s'épanouissait à certains jours l'*Insenséisme truculent*, chantait et jouait avec une passion délirante, le rôle de Marguerite du *Faust*, de Gounod (scène de l'église) (1). Et quels accompagnements, quel orchestre formidable ! Entr'autres instruments, il y avait un orgue *unique*, possédant les jeux les plus bizarres, qui imitaient le bruit du canon, du tambour, etc.

C'était au printemps ; les fenêtres du petit entresol de la rue Mosnier étaient ouvertes à deux battants ; aussi le public s'amassait-il pour ouïr les mélodies qui s'envolaient à tire d'aile. De nombreux applaudissements éclataient ; un soir, un inconnu se détacha de la foule pour prononcer ce discours bien senti : « Si j'étais votre propriétaire, je serais si heureux de vous posséder, que je vous offrirais gratuitement le logement. »

---

(1) Saint-Saëns était coutumier du fait. Ses amis se rappellent encore sa brillante création de Chalchas dans la *Belle-Hélène*, qu'il joua dans son appartement de la rue Monsieur-le-Prince, en compagnie du peintre Jadin (Pâris), et du regretté Bizet (la Belle Hélène).

Toutes ces folies n'empêchaient pas Chabrier de se livrer à un travail sérieux et assidu. Entre temps, il avait résumé toutes ses impressions de joyeuse jeunesse dans un petit opéra-bouffe en trois actes l'*Etoile*, paroles de Leterrier et Vanloo qui fut joué avec succès au théâtre des Bouffes-Parisiens le 17 novembre 1877. Nous n'en parlons que pour mémoire ; il serait cependant facile de signaler déjà dans les mélodies, dans les détails d'orchestration, une délicatesse de touche, une ingéniosité qui pouvaient faire pressentir un tempérament naissant.

En 1881, Lamoureux venait de fonder la Société des Nouveaux-Concerts au théâtre du Château-d'Eau ; il avait pu apprécier le mérite de Chabrier, comme pianiste, comme accompagnateur déjà profondément versé dans la connaissance des grands maîtres. Il se l'attacha pour diriger les chœurs et préparer avec lui l'exécution des œuvres de R. Wagner, qu'il avait l'intention, depuis longue date, de faire entendre à Paris. C'est à cette collaboration que Chabrier doit de s'être inféodé plus complètement aux théories wagnériennes ; c'est grâce à l'appui de Lamoureux que ses premières œuvres purent être mises au jour et exécutées par un orchestre de premier ordre, qui peut rivaliser aujourd'hui avec les plus vaillantes phalanges de l'Allemagne. Quel service rendu à un jeune, à un inconnu de la veille ! Aussi Chabrier a-t-il conservé une profonde reconnaissance pour cet éminent chef d'orchestre, pour ce musicien convaincu, poursuivant avec un mérite louable cette grande idée d'élever le niveau des études musicales en France, en mettant le public à même d'entendre des œuvres qu'il ignorait jusqu'à ce jour, depuis la *Passion*, de Bach, jusqu'à *Tristan et Yseult* et *Lohengrin*, de R. Wagner !

L'ambition saisit alors notre compositeur à la gorge ; il redoubla d'ardeur et joua des coudes en vrai fils de l'Auvergne. Tout en faisant répéter activement les divers

fragments des œuvres de Wagner, notamment le 1er acte de *Tristan et Yseult*, la plus fidèle et la plus complète expression des idées théoriques du maître (1), il travaillait à la partition de *Gwendoline*, opéra en deux actes et trois tableaux, sur un poème que lui avait fourni Catulle Mendès. A la suite d'un voyage qu'il fit en Espagne en 1883, il en rapporta des motifs populaires qui l'avaient séduit et dont il composa sa rapsodie pour orchestre, *Espana*, exécutée aux Concerts Lamoureux. C'était un véritable feu d'artifice, que cette composition d'une verve endiablée, où les cordes, par de frénétiques pizzicati, les castagnettes, par leur entre-choquement rapide, nous peignent une Espagne prise sur le vif, le pays des folles sérénades, des tendres boléros. Le public lui fit si bon accueil que de nombreuses auditions en ont été données depuis.

Le 9 novembre 1884, on entendit pour la première fois aux Concerts Lamoureux, les *Scène et Légende*, tirées du 1er acte de *Gwendoline ;* Mme Montalba chantait le rôle de Gwendoline. En 1885, Mme Brunet-Lafleur interprétait la *Sulamite,* morceau pour soprano, chœur et orchestre, sur des paroles de Richepin.

A l'exemple de bien des musiciens français, qui ne pouvaient entendre dans leur pays les œuvres de Wagner, proscrites par une déplorable erreur de patriotisme, il se rendit soit à Bruxelles, soit à Londres pour approfondir des compositions telles que la trilogie, les *Maîtres chanteurs, Lohengrin*, etc..., qui, bouleversant les conventions théâtrales et renversant les fausses idoles, ont ouvert par les merveilles de leur poésie pour ainsi dire surnaturelle, un champ si vaste aux compositeurs de l'avenir.

A Paris, il venait souvent (1884-1885) dans un cercle

---

(1) La première audition du 1er acte de *Tristan et Yseutt* a été donnée le 2 mars 1884 aux Concerts Lamoureux; la reprise, le 8 février 1885; on sait avec quel succès!

d'amis qui s'étaient voués exclusivement à l'étude des œuvres wagnériennes et qui avaient pris pour titre : *Le Petit-Bayreuth.* On y exécutait des fragments de *Parsifal*, des *Maîtres chanteurs*, le *Siegfried-Idyll*, arrangés pour petit orchestre avec l'adjonction de deux pianos par Humperdink, Camille Benoît, Wilhelmy et Rubinstein. Les parties de piano étaient tenues tour à tour par Chabrier, Léon Leroy, Grattery, Luzzato. Aux pupitres des violons et des altos on voyait : J. Garcin, Lamoureux, Morin, Boisseau, Witt, et parmi les autres instrumentistes, Triébert, Turban, Garigue, Halary, Dihau, Billoir, Charpentier, Teste, Donjon, etc..... Il n'y avait pas jusqu'aux timbales qui n'étaient tenues par un jeune compositeur d'infiniment de talent, Vincent d'Indy. Et le fougueux chef d'orchestre... ne le nommons pas de crainte d'effaroucher sa modestie !

C'est à la suite de ces études intéressantes, profitables pour tous, que Fantin-Latour qui y assistait eut l'idée de faire le beau tableau d'une note si calme et si lumineuse en même temps, qui figurait au Salon de 1885, et qui est une réunion de portraits de plusieurs membres du cercle du Petit-Bayreuth, notamment celui de Chabrier, au piano, d'une ressemblance étonnante (1).

Les théâtres parisiens n'accueillent qu'avec une rare parcimonie et une trop grande réserve les œuvres des *nouveaux dans la carrière*. Pour ne citer que deux noms et des plus célèbres, Berlioz et Reyer n'ont obtenu droit d'exécution en France, que lorsque l'Allemagne et la Russie eurent adopté avec l'enthousiasme que l'on sait la *Damnation de Faust, Roméo et Juliette, Sigurd*, etc... Chabrier, suivant l'exemple de devanciers aussi illustres, s'expatria et n'eut point à s'en repentir ; car c'est avec le plus vif succès qu'il fit représenter, le 10 avril 1886, son opéra de *Gwendoline* au théâtre royal de la Monnaie à

(1) Les autres portraits sont ceux de MM. A. Jullien, C. Benoit Lascoux, Boisseau, V. d'Indy, Maître, Pigeon.

Bruxelles. Les principaux rôles étaient remplis par MM. Bérardi, Engel et Mlle Thuringer.

Dans le feuilleton des *Débats* du 18 avril 1886, E. Reyer donnait une appréciation des plus élogieuses de cet opéra. Citons quelques extraits :

Je me trouve en présence d'une œuvre extrêmement intéressante, renfermant des pages superbes et qui, dans ses parties les moins saillantes, porte quand même la griffe puissante d'un compositeur admirablement doué. Il fallait ce tempérament là au musicien chargé de traduire le poème barbare auquel M. Catulle Mendès a conservé toute la rudesse, toute la sauvagerie et aussi toutes les grâces de la légende dont il s'est inspiré.

..... Voici les barbares aux cheveux roux. Ce sont les barbares que Gwendoline a vus en songe, les pirates danois que commande le fier Harald. Ils arrivent, faisant fuir les Saxons et les Saxonnes épouvantés. Sommé par le chef de livrer ses moissons et son or, le vieil Armel, père de Gwendoline et seigneur des pêcheries de la côte, répond à Harald : « Viens les prendre. » L'épée du vainqueur est déjà levée sur lui, quand Gwendoline tout effarée se jette entre son père et le chef danois, déjà fasciné par la beauté de la jeune fille.

O Freïa ! qu'ai-je vu !

Harald ordonne à tous de sortir. Resté seul avec Gwendoline, il lui parle avec douceur et la contemple avec ravissement.

..... Gwendoline a bien vite fait d'apprivoiser le barbare, lui tresse une couronne d'églantines et de pervenches que ses blanches mains ont cueillies, le fait asseoir à côté d'elle pendant qu'elle chante la chanson du Rouet et, quand les soldats rentrent en scène, ils trouvent Hercule filant.

Le vieil Armel donnera sa fille à Harald ; mais il lui prépare une terrible nuit de noces :

..... Silence !
Ce soir, pour le festin, ils quitteront la lance
Et l'épée ; ils seront ivres et nous, alors,
Nous pourrons les tuer sans peur et sans efforts.

La toile tombe sur le refrain de la chanson :

File, file, la belle blonde !

En dehors de cette fraîche et délicieuse mélodie qui est un des plus charmants épisodes du joli duo que chantent Gwendoline et Harald, E. Reyer signale, dans ce premier acte, toute l'introduction précédée d'un ravissant prélude instrumental, depuis la phrase : « Voici l'aube vermeille » jusqu'au chœur : « L'air léger » dans lequel les voix sont ingénieusement disposées et qui est repris ensuite à l'unisson. — Puis l'air de Gwendoline, avec l'intervention originale du chœur,— et le Chant des Epées, avec une variante à chaque couplet.

..... Avant de passer à l'analyse du deuxième acte, il faut dire quelques mots de l'ouverture qui est très brillante, très développée et écrite dans un seul mouvement : *Allegro con fuoco.* Mais sur ce rythme persistant et rapide se déroule une phrase, une plainte amoureuse empruntée à l'air de Gwendoline et qui éclaire d'un doux rayon la teinte sombre et farouche du tableau. Ainsi a fait Berlioz, seulement quant à la similitude du procédé, dans sa belle ouverture des *Francs Juges*.

..... Dans le second et dernier acte se trouvent les deux plus ravissantes pages de la partition : l'épithalame et le duo d'amour.

Le vieil Armel a tout préparé pour le massacre et l'incendie Vers la chambre nuptiale toute parée, des groupes de jeunes filles et de jeunes gens font cortège aux heureux époux. Comme présent de noces, Harald reçoit d'Armel un cor d'ivoire,

... Les anciens de ma race,
Dont le premier fut roi,
Sonnèrent de ce cor.

et Gwendoline, un poignard dont elle frappera Harald. Mais, quand les cris de mort se font entendre dans la salle basse, Gwendoline tend à Harald l'arme qu'elle a reçue de son père e lui dit : « Défends-toi. »

Harald s'élance au dehors où l'on entend gronder la bataille : Gwendoline tombe en poussant un grand cri :

Oh ! mourir avec lui !

Au tableau suivant, le chef danois mortellement blessé est adossé à un tronc d'arbre qui se dresse au milieu d'un ravin rocheux bordant la mer : « Vois, Woden, je meurs en riant. »

Gwendoline se précipite vers lui, saisit le poignard qu'il tient dans sa main crispée et se frappe sous les yeux de son père.

Au loin, sur la mer, les vaisseaux danois sont en flammes et éclairent la scène de sinistres lueurs. Gwendoline et Harald enlacés l'un à l'autre voient le Paradis d'Odin s'ouvrir devant eux et « meurent superbement, sans tomber, debout contre l'arbre, dans la rouge apothéose ».

Ce poème, fait de contrastes, tendre et féroce, poétique et brutal, aux vers caressants et sonores, est bien celui qui convenait à l'imagination vive et colorée de M. E. Chabrier.

..... Dire qu'une telle œuvre se produit en France, œuvre d'un poète et d'un musicien français et qu'il n'y a pas, à Paris, un théâtre pour la représenter ! C'est fort triste !

Telle est l'opinion d'un Maître d'aujourd'hui !

L'Opéra-Comique donnera bientôt 3 actes que Chabrier vient de composer sur un livret de MM. de Najac et Burani : *Le Roi malgré lui*, qu'il ne faut confondre ni avec *Le Roi l'a dit*, de L. Delibes, ni avec le *Médecin malgré lui*, de Ch. Gounod.

Aujourd'hui, Chabrier a 45 ans, et son bagage musical est encore léger; mais il ne faut pas perdre de vue que ce n'est qu'à partir de l'année 1881, sous l'impulsion de Lamoureux, que ses aptitudes musicales se développèrent. Bien que n'ayant point suivi les classes du Conservatoire, il avait su apprendre de ses deux maîtres, Semet et Hignard, la partie aride du métier, le contre-point et la fugue. Quant à l'instrumentation, il la possédait aussi bien, peut-être mieux que nombre d'élèves sortis du Conservatoire; la lecture patiente et réfléchie des partitions des grands maîtres l'avaient familiarisé avec l'emploi de l'orchestre et lui avaient appris les ressources particulières à chaque instrument (le groupement, l'accent, le timbre et l'étendue), et surtout l'adaptation de l'expression musicale à l'art de l'instrumentation. Aussi reconnaît-on une très grande habileté de facture dans les

(1) Le *Roi malgré lui* a été représenté le 18 mai 1887 ; cet ouvrage en était à sa troisième représentation, lorsqu'éclata le terrible incendie de la place Boïeldieu.

parties orchestrales de *Gwendoline*, une remarquable ingéniosité des timbres dans *España*. Tout en appliquant les procédés wagnériens à ses idées, il a su garder une indépendance très marquée. Ainsi, s'il se sert du *leit-motive*, des dissonances, des fausses relations, en un mot de toutes les licences qui peuvent toujours être justifiées, il se garde de proscrire les duos, trios, légendes, épithalames, etc. Si une critique pouvait être faite, elle s'adresserait à la recherche *trop forcée* de rythmes et de sonorités quelquefois peu agréables et à des intonations dangereuses pour les voix.

Les œuvres de Chabrier, produites jusqu'à ce jour, sont : des *Pièces pittoresques* pour piano, réunies en un seul volume; *España*, rapsodie pour orchestre; *Valses romantiques* pour deux pianos à quatre mains; une *Fantaisie pour cor et piano; Gwendoline*, opéra en deux actes et trois tableaux; *Le Roi malgré lui*, opéra-comique en trois actes, et divers morceaux de chant.

Romantique en musique, Chabrier est impressionniste en peinture; il fait une véritable concurrence au chanteur Faure. Son charmant appartement de l'avenue Trudaine est orné des toiles flamboyantes de Manet, Renoir, Monet, Sisley, Helleu, etc. Nous retrouvons là des sujets connus, tels que le *Bar aux Folies-Bergère* et le *Skating* de Manet, que Chabrier acheta, après la mort du peintre, à la vente qui eut lieu le 4 février 1884 à l'Hôtel Drouot. C'est du *Bar aux Folies-Bergère* que Fourcaud disait le 4 mai 1882, dans le journal *le Gaulois* : « C'est le plus harmonieux que Manet ait produit. » Une esquisse au fusain du même peintre, une *Course de chevaux*, rappelle de loin par sa fougue certaines pages de Goya. De Monet, une rue ornée de drapeaux, un 14 juillet. Quelques études d'Helleu, un très jeune dans la carrière, qui s'est fait remarquer à l'Exposition des pastellistes, rue de Sèze, par d'adorables types féminins, apparitions légères dans la symphonie du blanc.

Tout en reconnaissant le mérite de certaines toiles de

l'école impressionniste, nous voulons espérer que Chabrier n'imitera pas l'exemple de Clapisson, l'auteur de la *Fanchonnette*, qui, collectionneur passionné de sifflets, en était arrivé à ne plus voir que des sifflets dans la nature. Ce qui nous fait présumer qu'il ne voit pas tout bleu ou tout violet en peinture, c'est qu'il ne collectionne point que les chefs-d'œuvre de l'école de Manet et qu'il possède quelques jolies eaux-fortes de Rembrandt, une gracieuse étude de Jacquet, une esquisse de Clairin et un dessin vivement enlevé de Détaille, représentant le compositeur lui-même au piano, attaquant le clavier avec tant d'impétuosité que les notes, telles que la mitraille s'échappant du canon, s'envolent dans un mouvement vertigineux pour aller frapper le plafond et les murs de l'appartement.

Les œuvres d'E. Chabrier sont encore trop peu nombreuses pour qu'il soit possible de porter sur elles un jugement, qui risquerait d'être prématuré. Ce qu'il est permis d'avancer, sans trop de présomption, c'est qu'avec ses tendances, sa profonde connaissance des maîtres, sa vive et impétueuse imagination, son infatigable persévérance au travail et son désir d'arriver, ce compositeur parcourra une brillante carrière, dont la conclusion sera le mot appliqué à Manet, son peintre de prédilection : *Manebit!*

où se révèle l'influence de Schumann et qui a été depuis sensiblement modifiée par le compositeur.

Cette même année, il sortit du Conservatoire et, voulant à tout prix s'initier aux détails de l'orchestre, il entra à la Société des Concerts du Châtelet, comme chef des chœurs et second timbalier; il occupa ces doubles fonctions jusqu'en 1878, époque à laquelle il se retira par suite de dissentiments avec Colonne. Ce que Berlioz avait fait après l'excommunication maternelle, pour parer aux premières nécessités de la vie, en s'engageant en qualité de choriste au théâtre des Nouveautés, V. d'Indy l'avait entrepris dans le but de se familiariser avec l'emploi de l'orchestre, de se lier avec la plupart des instrumentistes et peut-être aussi afin de prouver sa détermination de suivre la carrière musicale.

En 1876 il fit jouer chez Pasdeloup l'ouverture d'*Antoine et Cléopâtre* (op. 5) d'après Shakspeare, puis à la Société Nationale de Musique, dirigée par Bussine et dont il était membre, une *Symphonie* en trois parties. Ce sont les années de production qui commencent. Le 24 mars 1878, la première audition de la *Forêt enchantée* (op. 6), légende-symphonie d'après Uhland, fut donnée au 7e Concert populaire ; elle est conçue dans la forme romantique et rappelle plutôt les styles de Weber et de Schumann que celui de Wagner. La même année, un *Quatuor* pour piano et instruments à cordes (op. 7) fut joué successivement par Marsick et son quatuor à la Société Nationale de Musique et à la Trompette.

Commencée en 1874, la *Trilogie de Wallenstein* (op. 12) fut terminée en 1880. C'est une des œuvres de V. d'Indy qui portent le plus, une de celles qui ont captivé vivement le compositeur. Bien que, dans la dernière partie, se fasse sentir l'influence wagnérienne, il se dégage de l'ensemble une note très personnelle, qui révèle un artiste déjà passé maître en instrumentation et qui a une profonde horreur de la banalité. Cette composition remarquable a été exécutée par fragments séparés aux Concerts Populaires,

dirigés par Pasdeloup, à la Société Nationale de musique, à Angers. Elle a même passé la frontière : la ville d'Anvers l'a fort bien accueillie.

Vincent d'Indy eut la tentation d'aborder l'opérette et travailla sur un livret de MM. Jules Prével et Robert de Bonnières, un petit acte, *Attendez-moi sous l'Orme* (op. 14), qu'il fit représenter en 1882 sur le théâtre de l'Opéra-Comique. Malgré les qualités que renferme cette partition, nous ne nous y arrêterons pas, sachant que V. d'Indy estime à juste titre que ce genre bâtard, entremêlé d'ariettes et de paroles, a fait son temps et n'a plus rien de commun avec l'art proprement dit.

Nous sommes persuadé qu'il restera conséquent avec lui-même, ne courant pas après une gloire hâtive, achetée par de tristes concessions au bon goût. Et, en cela, il faut réprouver très hautement la tendance qu'ont eue plusieurs de nos jeunes compositeurs de talent, de verser dans l'ornière de l'opéra bouffe, cette scorie de l'art musical, qui pervertit aussi bien le producteur que l'auditeur. A ce métier, on gagne peut-être de l'argent, mais aussi la mésestime de ceux qui placent bien haut le drapeau de l'art. Quel exemple Berlioz n'a-t-il pas donné à ses successeurs dans la carrière, lui qui préféra vivre de peu que de prostituer sa plume !

Le *Poème des Montagnes* (op. 15), suite pour piano, dédiée à E. Chabrier, dont la composition date de mars 1881, nous ramène à une série d'études sérieuses, dans lesquelles les impressions de la Nature ont joué un rôle important. On dirait que V. d'Indy a eu souvenance de ces jolis vers :

> Moi, je veux célébrer les forêts, voûtes d'ombre,
> Les taillis tiquetés de fleurettes sans nombre,
> La houle des blés mûrs et les moires des prés.
> Les étangs persillés par la glauque lentille
> Et le ruisseau jaseur où l'ablette frétille
> Sur un lit de cailloux nacrés (1).

---

(1) *Plein air*, poésie d'Antonin Bunand.

Les trois parties de ce poème ont été composées en pleine campagne, sur les versants des Cévennes. Les titres indiquent bien les idées poursuivies par le compositeur. Le n° 1, *Chant des Bruyères* (le Brouillard),—Weber, —la Bien-Aimée, —Lointain); le n° 2, *Danses rythmiques* (Danse, — Valse grotesque, — la Bien-Aimée); le n° 3, *Plein air* (Promenade, — Hêtres et pins, la Bien-Aimée, — Calme, — Coup de vent, — A deux, — Amour), tous ces petits tableaux champêtres, entremêlés de souvenirs d'amour, sont traités de main de maître. La pensée est peut-être un peu cachée sous le tissu fort riche qui l'enveloppe, mais elle s'élève par moment à des hauteurs qui vous ravissent. Si, dans le 12/8 qui suit le *Brouillard*, V. d'Indy s'est souvenu de Weber, les parties dénommées : *Hêtres et pins, — Coup de vent*, rappellent par leur fougue passionnée telle page du maître de Zwickau. L'exécution en est fort difficile, notamment dans les *Danses rythmiques*, où le compositeur, pour ne pas modifier son inspiration de premier jet, a introduit alternativement des mesures à 14/16, 8/16 et 10/16.

Au concours de la ville de Paris pour l'année 1886, le *Chant de la Cloche* (op. 18), légende dramatique en un prologue et 7 tableaux, a remporté le premier prix. Cette œuvre, dont les paroles sont également de V. d'Indy, d'après le poème de Schiller (1), a été composée de 1880 à 1883; elle a été exécutée aux frais de la ville de Paris, à l'Éden-Théâtre, le 25 février 1886, et deux nouvelles auditions en ont été données successivement aux Concerts Lamoureux, les 28 février et 7 mars de la même année. La partition, très touffue, très compliquée, dans laquelle l'orchestration joue le rôle principal, est, comme celles de Berlioz, d'une grande difficulté d'exécution. Le

(1) Le poème de Schiller a été terminé en 1789 et publié d'abord dans l'*Almanach des Muses* de 1800. Il porte pour épigraphe : *Vivos voco — Mortuos plango — Fulgura frango.* Ces mots se lisent sur la grosse cloche du Münster de Schaffouse.

piano, fût-il tenu par un maître, n'en peut donner qu'une faible idée, et il faut la puissance, l'habileté d'un orchestre comme celui de Lamoureux pour faire venir en lumière toutes les richesses de la palette d'un peintre-harmoniste tel que V. d'Indy. Les plus belles pages sont la Scène d'Amour, la Vision et surtout l'Incendie, dont les effets fulgurants, les développements ingénieux rendent avec une vive intensité l'idée-mère de Schiller. Quel coloris, quelle audace et en même temps quelle puissance !

La *Symphonie en Sol* pour piano et orchestre (op. 25), qui a été jouée aux Concerts Lamoureux en 1887, est une des dernières œuvres du jeune compositeur, parues jusqu'à ce jour. En introduisant le piano, non pas comme soliste, mais comme instrument faisant sa partie dans l'ensemble, le musicien a suivi l'exemple qu'avait donné Saint-Saëns dans sa 3e symphonie en *Ut mineur*. Bien que nous ne soyons pas partisan de l'adjonction à l'orchestre du piano, dont le timbre se marie fort mal à ceux des autres instruments, nous devons reconnaître que V. d'Indy a su habilement tirer parti des ressources que lui offrait le clavier. La symphonie est divisée en trois parties, qui ne sont que des variantes d'un thème transformé à l'infini. C'est encore un souvenir de la Nature, un air montagnard français, qui a inspiré le compositeur. Le cor anglais, dès le début de la première partie, présente le motif pastoral qui sera développé tour à tour par les divers instruments. Dans la seconde partie, le piano prend une plus grande importance et donne la réplique à l'orchestre, où l'on distingue les rythmes les plus opposés, les combinaisons les plus fantaisistes. Des appels de cor, un solo d'alto rempli de tendresse et tant d'autres motifs intéressants esquissent admirablement les scènes de la vie champêtre. Et, comme apothéose de la troisième partie, une kermesse largement ensoleillée, aux rythmes pleins d'entrain et d'humour !

Les œuvres de Vincent d'Indy ont atteint, jusqu'à ce

jour, le chiffre de 26, et nous n'avons cité que les plus importantes. Il faudrait encore mentionner plusieurs *Mélodies*, d'après V. Hugo, R. de Bonnières, Ch. Beaudelaire — quatre *pièces* pour piano (op. 16) — trois *valses* pour le même instrument (op. 17) — un *Lied* pour violoncelle avec accompagnement d'orchestre (op. 19) — *Sauge fleurie*, légende pour orchestre, d'après un conte de R. de Bonnières, composée en octobre 1884, et exécutée aux Concerts populaires — une *Cantate Domino*, cantique à trois voix avec grand orgue — *Sainte Marie Magdeleine*, cantate pour une voix avec chœur, piano et harmonium — une *Suite* pour trompette, deux flûtes, deux violons, alto et violoncelle, qui date de juin 1886 et qui est ainsi divisée : Prélude, entrée, sarabande, menuet, ronde, — et enfin, un *Nocturne* en *sol bémol* pour piano, écrit en novembre 1886.

Vincent d'Indy est un progressiste dans toute la force du terme. Ses œuvres en font foi ; il n'est nul besoin de lui demander à quelle religion il appartient. Il a été mêlé au mouvement musical qui s'est si bien développé en France, depuis la fondation des Concerts Pasdeloup, Colonne et Lamoureux. C'est en écoutant les œuvres merveilleuses des grands maîtres de la symphonie, que compositeurs et amateurs ont vu se lever le voile qui couvrait leurs yeux... Vincent d'Indy a été l'un des premiers à s'initier à ces beautés, à comprendre le rôle que doit jouer l'orchestre.

Les voyages nombreux qu'il a faits en Allemagne, de 1876 à 1887, pour entendre soit à Bayreuth, soit à Munich, les œuvres de Richard Wagner n'ont pas peu contribué à l'éclairer sur la transformation et l'évolution du drame musical. Aussi manie-t-il la pâte orchestrale avec une sûreté de main déjà incroyable ; il a toutes les audaces. Le charme est peut-être ce qui fait le plus défaut à ses œuvres ; on y sent trop l'âpreté, la sécheresse qui sont les marques distinctives de la manière de son maître, César Franck. On serait amené à croire que, pour

lui, la beauté ne peut exister qu'à la condition d'être rude et énigmatique. Les tendances qu'il révèle dans les autres branches de l'Art et dont nous parlerons à la fin de cette étude viendraient confirmer notre assertion.

Vincent d'Indy a donné un témoignage de ses préférences artistiques, en acceptant de M. Lamoureux la direction des études chorales et de la musique de scène pour la représentation de *Lohengrin* à l'Eden, le 3 mai 1887.

La persévérance avec laquelle les répétitions eurent lieu a produit un merveilleux résultat ; jamais on n'avait entendu de chœurs aussi beaux, jamais choristes n'avaient manœuvré avec un pareil ensemble sur la scène, se mêlant à l'action par l'attitude, le geste et rendant toutes les nuances d'une partition aussi difficile que celle de *Lohengrin* avec une rare perfection. On peut dire que cette représentation de l'œuvre grandiose de R. Wagner fut *unique*, en ce sens qu'elle n'eut pas de lendemain, et qu'elle n'avait jamais été exécutée aussi magistralement en Angleterre, en Belgique et même en Allemagne. Vincent d'Indy a montré, dans cette occasion, des aptitudes remarquables : une partie de la gloire qui a atteint M. Lamoureux doit rejaillir sur lui.

Une lettre qu'il adressa à l'un des collaborateurs de l'*Artiste* de Bruxelles et publiée dans ce journal à la date du 15 mai 1887, donne les renseignements les plus intéressants, les plus originaux sur les répétitions de *Lohengrin*. Nous en citerons quelques extraits avec d'autant plus de plaisir qu'ils permettront de connaître Vincent d'Indy comme littérateur :

« L'analyse de la *pièce* ? Vous la trouverez tout au long dans les journaux français d'aujourd'hui (*Vide* Vitu).

» L'analyse du *drame musical* ? Je ne fais pas l'injure à vos lecteurs de les supposer ignorants de l'œuvre-démarcation entre le vieil opéra et le nouveau théâtre.

VINCENT D'INDY

La tâche principale du biographe est de peindre l'homme selon son temps, de faire voir si les circonstances lui sont favorables ou opposées, comment il considère le monde et les hommes, et, s'il est artiste, poète ou écrivain, comment il se présente du dehors (les influences extérieures).

(GŒTHE. — *Fiction et Vérité*).

Le sentiment des beautés élevées de la Nature est, chez certaines âmes d'élite, le mobile puissant qui les entraîne à traduire leurs pensées dans la langue des sons, des vers ou par toute autre voie artistique. Cette nature est l'*Alma parens*, la source féconde où peuvent être puisées les inspirations les plus vraies auxquelles l'homme soit capable de se livrer. En se rapprochant des chefs-d'œuvre de la création, il pourra, lui aussi, créer des chefs-d'œuvre. Au centre des sites les plus grandioses, l'esprit se recueille, l'âme est émue, le cœur se dilate, l'imagination prend des ailes d'une puissante envergure. Là, plus de soucis des misères terrestres, le détachement complet des préoccupations journalières, la liberté du cœur... la liberté également d'agir ou de ne pas agir. On serait tenté d'appliquer au mortel insensible aux perfections de la nature la sentence rigoureuse prononcée par le grand poète anglais contre l'être rebelle à la musique :

» L'homme qui n'a en lui-même aucune musique, et qui n'est pas ému par le doux accord des sons, est propre aux trahisons, aux perfidies, aux rapines. Les mouvements de son âme sont mornes comme la nuit et ses penchants ténébreux comme l'Erèbe. Ne vous fiez point à un tel homme (1).

L'amour de la nature est la note dominante de Vincent d'Indy ; dès sa plus tendre enfance, il en a été le fervent disciple, l'admirateur passionné. Comme Berlioz, courant aux Abruzzes lorsque l'ennui de Rome le prenait, comme Beethoven, allant demander aux vertes campagnes des plaines du Danube les vibrantes inspirations de ses plus belles conceptions, comme Mendelssohn, quittant de bonne heure les tristes rives de la Sprée pour aller explorer les âpres montagnes de l'Ecosse ou les paysages moins sévères de la Suisse et de l'Italie, et y puiser les motifs de son ouverture de la *Grotte de Fingal* et de ses belles symphonies romaine et écossaise, notre jeune compositeur, dont la famille était originaire de l'Ardèche, se sentit vivement attiré par les cîmes et les versants si pittoresques des Cévennes. Bien que parisien d'origine, il s'échappait tous les ans du gouffre où sombrent tant d'intelligences, pour se retremper au sein de ce pays qu'il affectionnait. Plus tard, il étendait le cercle de ses voyages et prenait le bâton du pèlerin pour aller au loin visiter les montagnes dolomitiques du Tyrol, — l'Engadine traversée par l'Inn, aux eaux vertes, pareille à un long collier dont les pierreries seraient représentées par ses jolis lacs, — les solitudes de la forêt Noire, évitant toujours les lieux fréquentés, pour s'isoler et surprendre les secrets de la nature, sa mystérieuse amie. Dans sa contemplation, il put écouter les mélodies de la forêt, du ruisseau, des rapides cascades, en un mot, le « cri de la terre », suivant la forte expression de l'un des plus grands

(1) Shakspeare. *Le marchand de Venise,* acte V, scène I.

paysagistes de l'Ecole française, F. Millet(1). Il y trouva ce que l'on n'apprend pas dans les salles de spectacle, « bien souvent aussi vides qu'insipides », les vraies sensations de la musique, et en rapporta des esquisses que nous retrouverons plus tard, sous une forme définitivement arrêtée, dans nombre de ses productions.

Vincent d'Indy est né le 27 mars 1852, à Paris, et il y a passé toute son enfance, ne se rendant qu'à l'époque des vacances dans l'Ardèche, dont sa famille, comme nous l'avons déjà dit, était originaire. Son père, qui vivait de ses rentes, aimait la musique ; il jouait même du violon assez agréablement. Sa mère mourut aussitôt après sa naissance et son père se remaria. Il dut à cette triste circonstance d'être élevé par sa grand-mère, Mme Théodore d'Indy qui, elle, était excellente musicienne et ne négligea rien pour l'initier aux premières difficultés de l'art. C'est grâce à la tendre sollicitude d'une parente dévouée qu'il vécut jusqu'à un certain âge à l'abri du dur contact de la vie et des aspérités sociales; c'est grâce à l'influence d'une femme vraiment éprise de l'art, qu'il eut ce rare bonheur d'être à même, dès sa plus tendre enfance, de puiser les germes de la Beauté dans l'étude des grands maîtres. Cette éducation toute féminine a laissé sa douce empreinte sur la personne de Vincent d'Indy dont les manières charmantes et la physionomie elle-même reflètent les impressions du premier âge. On pourrait dire que la femme intelligente, chargée spécialement de l'éducation de l'homme, façonne l'élève à son image.

A l'âge de neuf ans, Vincent d'Indy commençait l'étude du piano et faisait des progrès si rapides, qu'à

---

(1) « Dans nos campagnes de France, à l'automne, quand vient le moment des calmes plats, nos paysans disent que *le temps s'écoute*, métaphore ingénue, qui rend l'idée de je ne sais quelle méditation vague et fait comprendre ce qu'il y a de recueilli dans un pareil silence. »

E. Fromentin. (*Une année dans le Sahel.*)

quatorze ans, il avait déjà acquis une très grande force sur cet instrument et montrait une prédilection toute particulière pour les classiques, Bach, Beethoven. C'est que la femme artiste, qui veillait sur lui, avait eu le soin d'écarter toutes les ronces du chemin, c'est-à-dire les productions de mauvais goût, qu'on laisse malheureusement trop souvent entre les mains de la jeunesse. Elle pensait à juste titre qu'en art, aussi bien en musique qu'en littérature, l'enfant ne doit avoir pour modèles, en dehors des principes de la méthode et de la grammaire, que des œuvres saines et fortes. Donner à étudier, chaque jour, à son élève les sonates de Mozart, de Beethoven, en les graduant habilement, prouvait une entente parfaite des conditions dans lesquelles l'éducation musicale doit être faite.

Diemer fut le premier professeur sérieux qui le mit à même d'approfondir le mécanisme du clavier ; de 1862 à 1865, il travailla sans relâche avec lui. Puis, après cette période, il étudia la technique de l'harmonie avec Lavignac. Sous sa direction, il fit de grands progrès dans cette branche de l'art et apprit de lui en même temps les premiers principes de composition. Simultanément, il suivait les cours de Marmontel, afin de se perfectionner dans l'étude du doigté.

Un de ses oncles, M. Wilfrid d'Indy était un amateur qui eut son heure de célébrité, de 1840 à 1865, dans les salons parisiens, où il faisait entendre de légères opérettes, des quatuors, romances, etc... Bien que très passionné pour la musique italienne (l'éducation musicale en France était si arriérée à cette époque !), il n'en était pas moins apte à adopter les révélations qui commençaient à se faire jour des œuvres des grands Maîtres symphonistes, ainsi que toute innovation dans l'art musical. Ce fut lui qui mit sous les yeux de son neveu, en 1867, le traité d'orchestration de Berlioz. Quel horizon nouveau, au point de vue dramatique et symphonique, pour Vincent d'Indy ! Il l'étudia avec passion et, voyant

les impressions grandioses que l'auteur de la *Damnation de Faust* avait éprouvées à l'audition des chefs-d'œuvre de Gluck, Spontini, Weber, etc..., il vécut dans l'intimité de ces grands maîtres et orchestra, afin de mieux les connaître, des fragments des sonates de Weber, de Mendelssohn.

Une heureuse rencontre fut celle qu'il fit en 1869 d'un musicien doué des plus heureuses qualités, Henri Duparc. Celui-ci, un peu plus âgé, avait déjà étudié à fond les œuvres de R. Wagner et put initier son ami aux beautés que renferment des partitions, telles que celles de *Lohengrin*, du *Rheingold* et de la *Walkyrie*. Le terrain était admirablement préparé, du reste, et Vincent d'Indy ne fut pas long à s'inféoder aux théories wagnériennes.

Demeurant porte à porte, les deux musiciens organisèrent un petit cénacle où s'exécutaient les partitions les plus sérieuses, comme la *Passion* selon Saint Mathieu, de Bach, cet oratorio d'une conception grandiose, écrite pour soli, deux chœurs et deux orchestres, qui restera un des monuments de l'art musical. Nos jeunes artistes déployèrent tant de zèle, tant de fanatisme, on pourrait le dire, que, malgré les difficultés dont est hérissée la partition et les combinaisons les plus compliquées qu'elle renferme, ils arrivèrent à une interprétation des plus satisfaisantes. Ils furent ainsi les précurseurs de M. Lamoureux, qui devait plus tard, au mois d'avril 1874, donner une magistrale audition de cette œuvre sublime, au Cirque des Champs-Elysées (1). La *Passion* jouait un tel rôle dans leur existence que l'un des exécutants en conserva le nom du personnage qu'il représentait : l'*Evangéliste*.

Les heureuses dispositions de Vincent d'Indy pour la musique étaient de jour en jour si marquées, que son

(1) La première exécution de la *Passion* de Bach remonte au Vendredi-Saint de l'année 1729 et eut lieu dans l'église Saint-Thomas de Leipzig.

père renonça au désir qu'il avait manifesté de lui voir continuer ses études de droit et qu'il le laissa suivre son inclination. Au surplus, s'il y eut opposition à sa carrière artistique, elle ne se manifesta que chez quelques membres de sa famille qui, s'appuyant sur les préjugés étranges que professera toujours une certaine classe de la société pour les arts qui, de près ou de loin, se rattachent au théâtre, voyaient avec un certain déplaisir leur jeune parent entrer dans une voie qu'ils ne jugeaient pas digne de sa situation dans le monde !

Vint l'année terrible, 1870 ! L'élite de la nation courut à la défense du pays. Des artistes d'une haute valeur, dont quelques-uns devaient hélas ! payer de leur existence leur dévouement, prirent la capote de simple soldat pour partager les périls et les souffrances du siège de Paris. Vincent d'Indy ne faillit pas à ce devoir et s'engagea dans la mobile ; il fut envoyé au fort d'Issy, et il n'a point oublié le transport des munitions sous le feu de l'ennemi, service dont sa compagnie était principalement chargée.

Toutefois, la musique de la mitraille ne pouvait lui faire abandonner celle des *Burgraves*, esquisse d'un grand opéra sur le drame de Victor Hugo (1). A chaque permission obtenue, il venait à Paris s'enfermer dans son cabinet de travail pour achever et orchestrer cette partition qui du reste n'a été ni terminée ni mise au jour.

Une grande perte pour lui fut celle de Mme Théodore d'Indy, sa grand-mère, son initiatrice dans l'art musical ; elle mourut peu de temps après l'armistice. Pour couper court à toutes les hésitations que manifestait une partie de sa famille relativement à sa carrière artistique, il alla demander conseil à César Franck, qui l'accueillit

(1) Vincent d'Indy avait composé sa première œuvre avant la guerre, en mai 1870, *La Chanson des Aventuriers de la mer*, de V. Hugo, mélodie pour baryton et chœur d'hommes.

avec la plus grande bienveillance. Il lui apportait un *quatuor* pour piano et instruments à cordes, qu'il aurait bien voulu voir exécuter à la *Société nationale de Musique*; et il comptait un peu sur la protection de l'auteur de *Rédemption*, pour obtenir cette faveur. Quelle jolie douche d'eau glacée il reçut sur la tête, lorsque l'excellent professeur lui fit voir combien son quatuor était mal écrit, tant au point de vue de la composition que de l'harmonie! Toutefois, il avait reconnu certaines qualités dans cette œuvre de jeunesse et, loin de le décourager, il l'engagea vivement à poursuivre ses études. Le sort en était jeté!

Vincent d'Indy commença immédiatement à travailler, sous la direction de César Franck, l'harmonie, la composition, le contrepoint et la fugue. Puis il entrait en 1873 dans la classe d'orgue de ce maître, au Conservatoire, qu'il fréquenta assidûment pendant deux années. En 1874, il remportait un second accessit, et en 1875 un premier. Serait-il téméraire d'avancer qu'à cette époque César Franck, qui arrivait au Conservatoire avec la réputation d'*indépendant*, ne trouva pas dans l'administration de cet établissement l'appui et la bienveillance qu'il aurait dû y rencontrer? Ses élèves n'eurent-ils pas à souffrir, dans la répartition des récompenses, de l'espèce d'ostracisme dont était frappé leur maître?

En 1873, Vincent d'Indy eut sous les yeux le *Requiem allemand* de Johannes Brahms; il fut si émerveillé de cette composition religieuse, qu'il n'eut plus qu'un désir, celui de voir l'auteur d'un pareil chef-d'œuvre. A cet effet, il entreprit un voyage en Allemagne et, en passant par Weimar, il fit la connaissance de F. Liszt qui le mit à même de profiter des conférences et leçons qu'il donnait à ses élèves et dont le principal attrait consistait dans l'étude approfondie des œuvres de Beethoven, Schumann, Brahms, Chopin.

De Weimar V. d'Indy se rendit à Vienne, résidence ha-

bituelle de Brahms; il eut le chagrin d'apprendre qu'il venait de partir pour la Bavière. Il ne se découragea pas et prit la route de Munich. Mais il ne voulut pas traverser Salzbourg sans faire un pèlerinage à la demeure de Mozart et satisfaire également son penchant pour la nature en visitant cette contrée merveilleuse, une des plus belles de l'Autriche. Il put, en compagnie du conservateur du musée de Salzbourg, entreprendre des excursions aux mines de sel de Berchtesgaden, si remarquables par leurs lacs souterrains, au Kœnigs See, dont les eaux d'un vert sombre et d'une limpidité cristalline, les bords sauvages avec un horizon de montagnes escarpées et neigeuses peuvent rivaliser avec les plus beaux lacs de la Suisse.

A Munich, il apprit que Brahms s'était rendu au Starnberg See, pour s'installer dans le coquet village de Tutzing, situé sur la rive opposée au château royal de Berg, où périt tragiquement le roi Louis de Bavière. Soit que par sa nature Brahms fût peu disposé à accueillir les étrangers, soit qu'il fût alors absorbé par des travaux qui demandaient un recueillement profond, toujours est-il qu'il se montra plus que réservé à l'égard de notre jeune compositeur qui cependant s'était présenté sous les auspices de Saint-Saëns et de César Franck. Ainsi finit cette entrevue avec le plus grand symphoniste actuel de l'Allemagne, entrevue si ardemment désirée!

La première œuvre de V. d'Indy exécutée à Paris fut, en 1875, l'*Ouverture des Piccolomini*, seconde partie de la *Trilogie de Wallenstein*, une des tragédies les plus remarquables du théâtre de Schiller (1). Ce fut l'orchestre de Pasdeloup qui fit connaître au public cette ouverture,

(1) La tragédie de *Wallenstein*, de Schiller, a été représentée pour la première fois en octobre 1798 sur le théâtre de Weimar. L'exemplaire dans lequel la trilogie était accompagnée de remarques autographes de Schiller, a été brûlé dans l'incendie de la salle de Weimar, le 21 mars 1825.

» L'impression *personnelle* de la soirée d'hier?

» Pour cela, impossible de vous adresser plus mal. Il y a un artiste à Paris qui ne verra jamais *Lohengrin*, c'est moi. Voici pourquoi : J'aime cette œuvre, parce qu'elle est le point de départ du théâtre musical moderne, tel que je le comprends. Lamoureux a bien voulu me confier la direction des études chorales et de la musique de scène; depuis le 27 janvier 1887, j'ai fait 46 répétitions de chœurs au foyer, 6 ensembles, 20 répétitions en scène au piano, 5 avec orchestre et 2 répétitions générales. De même que le mécanicien ne peut abandonner sa machine tant qu'elle est en mouvement (excusez cette comparaison peu romantique), de même je suis, durant toute l'exécution et toutes les exécutions, cloué sur la scène, tantôt derrière un châssis, tantôt sur un praticable, et, lorsque je voudrais me laisser aller à l'impression, les mille et quelques détails auxquels je dois veiller viennent me tirer brusquement du rêve.

» Cependant, si vous voulez le compte rendu de la représentation d'hier *vue à l'envers*, le voici très réel : inutile de vous dire que cela me fait plaisir de vous l'envoyer et que l'insertion m'est totalement indifférente. »

Suit une description humoristique de la pièce vue de derrière les décors, qui contient les appréciations les plus justes sur le développement du drame, les parties les plus en saillie et la mise en scène, raconte les enthousiasmes de la salle en opposition avec les manifestations burlesques, au dehors, d'une foule payée par des gens que l'on connaît bien, contenue par une police effrayée et effrayante et dont la conclusion est celle-ci : « En résumé, une exécution musicale presque absolument parfaite. Espérons que Lamoureux, notre courageux chef, aura ainsi fondé un théâtre moderne où l'art vrai et vivant pourra être connu et se faire jour enfin à côté des somptuosités mortes de la grande momie qu'on

appelle, je n'ai jamais pu savoir pourquoi, l'Académie nationale de Musique. »

J'estime qu'un artiste, à quelque branche de l'art qu'il appartienne, doit être jugé non pas seulement d'après son œuvre, mais sur ses tendances en général, sur ses inclinations et même, avec une certaine mesure, d'après ses actes. Certes, ses créations sont souvent le plus merveilleux commentaire de sa destinée et, il est juste de le dire, il y aurait quelquefois avantage à ne pas franchir le mur de la vie privée. C'est au biographe à choisir avec discernement, parmi les documents qu'il possède, ceux qui lui paraissent de nature à être publiés et qui permettent au public de pénétrer plus avant dans l'intimité du *modèle* pris sur le vif. Ce sont les éléments combinés de psychologie et de physiologie qui donnent au jugement toute certitude non seulement sur les talents, mais encore sur les caractères : on pourra ainsi suivre l'artiste pas à pas dans ses travaux, connaître ses idées, ses sensations, ses ambitions, en un mot vivre de sa vie.

Nous avons essayé d'esquisser à larges traits la caractéristique des œuvres de Vincent d'Indy et d'indiquer leurs tendances ; il nous reste à faire connaître la manière de voir de l'artiste, de l'homme sur la Nature et sur les Arts en général.

D'une lettre qu'il nous écrivait, au mois de juin 1887, de Vernoux (Ardèche), nous détacherons le passage suivant, qui donnera la mesure exacte de sa passion dominante pour les chefs-d'œuvre de la création : « Il fait ici un temps admirable, une température chaude, mais sans excès, et, en ce moment, je vois, tout en écrivant, les sommets neigeux des grandes Alpes tout au loin, ce qui rafraîchit un peu, — puis les montagnes plus rapprochées du Vercors, — puis la plaine du Rhône, — enfin, au premier plan, nos vieux bois de pins et de hêtres que je connais si bien et les foins très verts et très hauts qui

ne sont pas encore fauchés. Je vous assure que cela fait un bien réel de se retrouver là après les fatigues et les écœurements de cet hiver. Ce qu'on appelle à Paris *le monde artistique* vous paraît bien loin et bien petit ; H... lui-même n'apparaît que comme une tête d'épingle, dont la pointe serait émoussée. On se sent bien ici dans le vrai repos et à la *véritable source de tout art.* »

En littérature, Vincent d'Indy est un *vieux romantique ;* c'est ainsi du moins que l'appellent ses amis. Dans son enfance, les seuls livres qui l'aient passionné ont été les contes populaires ou fantastiques des Hauf, Andersen, etc... Il lui en est resté un goût très marqué pour la littérature rêveuse et imaginative. Plus tard, il dévora les œuvres d'Edgard Poë, d'Hoffmann, d'Uhland. Sa symphonie : *La Forêt enchantée* a été composée d'après *Harald*, ballade de ce dernier auteur. A l'époque des enthousiasmes de la 20e année, il eut des adorations pour Dante, et le buste du grand poète italien occupe, avec celui de R. Wagner, une des places d'honneur dans son cabinet de travail ; le *Purgatoire* surtout l'avait enthousiasmé, et il avait rêvé d'en faire une grande symphonie. Depuis, tout en gardant un religieux respect pour l'Alighieri, d'autres dieux lui ont apparu : Schiller, le premier, avec sa tragédie de *Wallenstein* et la *Cloche*, — puis Gœthe, — Molière, qui lui fut révélé à une reprise de l'*Ecole des femmes*, — Shakspeare, dont le *Roi Lear* et la *Tempête* l'ont vivement tenté ; mais Berlioz était là... — enfin, plus récemment, Flaubert, dont la *Salammbô*, cette admirable reconstitution des temps anciens, peut-être fausse (1), mais dans tous les cas abso-

(1) Dans le *Journal des Goncourt* (Mémoires de la vie littéraire), E. de Goncourt donne son appréciation, une appréciation des plus humoristiques, sur la *Salammbô* de son ami Flaubert. En voici quelques extraits :

« Je vais écrire ce que je pense sincèrement de l'œuvre d'un homme que j'aime et dont j'ai admiré sans réserve le premier livre. *Salammbô* est au-dessous de ce que j'attendais de Flaubert. La

lument artistique, malgré le peu de cohésion des divers épisodes et la surabondance des motifs descriptifs, l'a énormément captivé. En cela, il s'est trouvé en communauté d'admiration avec E. Reyer, qui, s'inspirant de cette œuvre remarquable, a composé un opéra, que nous aurons peut-être la bonne fortune d'entendre... à Bruxelles. Il ne put lire, sans une forte émotion, cette monstrueuse et splendide *Tentation de Saint-Antoine,* qui pourrait s'intituler un poème épique, si l'on en faisait encore.

Aujourd'hui, V. d'Indy étudie les ouvrages du grand romancier russe, Tolstoï, qui, selon lui, représente le genre pictural qu'il préfère, c'est-à-dire les primitifs septentrionaux des quatorzième et quinzième siècles. Il estime que l'époque de la Renaissance a été néfaste au point de vue artistique le plus élevé : l'alliance impos-

---

personnalité si bien dissimulée de l'auteur dans *Madame Bovary*, transperce ici renflée, déclamatoire, mélodramatique et amoureuse de la grosse couleur, de l'enluminure ! Flaubert voit l'Orient et l'Orient antique sous l'aspect des étagères algériennes. L'effort, sans doute, est immense, la patience infinie, et, malgré la critique que j'en fais, le talent rare. Mais, dans ce livre, point d'illuminations, point de ces révélations par analogie qui font retrouver un morceau de l'âme d'une nation qui n'est plus. Quant à une restitution morale, le bon Flaubert s'illusionne ; les sentiments de ses personnages sont les sentiments banaux et généraux de l'humanité et non les sentiments d'une humanité particulièrement carthaginoise, et son Mathô n'est au fond qu'un ténor d'opéra... Il arrive par moments à un transport de votre cerveau, de vos yeux dans le monde de son invention ; mais il en donne plutôt l'étourdissement que la vision, par le manque de gradation des plans, l'éclat permanent des teintes, la longueur interminable des descriptions . . . . .
. . . . . .
... Enfin, pour moi, dans les modernes, il n'y a eu jusqu'ici qu'un homme qui ait fait la trouvaille d'une langue pour parler des temps antiques : c'est Maurice de Guérin dans le *Centaure* ».

E. DE GONCOURT.

Je me permets d'en ajouter un second : Théophile Gautier, dans la *Momie*.

H. IMBERT.

sible qu'elle a tentée entre l'art rêveur des pays des brouillards et l'art linéaire, très défini des pays du Midi, n'a pu enfanter que des œuvres jolies de formes, mais sans portée intellectuelle au point de vue des progrès de l'art..... Il va même plus loin ; il avoue franchement qu'il éprouve une impression bien plus grande et plus réellement artistique devant l'art Assyrien du huitième siècle avant J.-C., que devant celui du siècle de Périclès (Renaissance antique).

« Me voici de retour de Londres, écrit-il à un ami, le 4 juin 1887, dans l'enthousiasme des sculptures assyriennes du British-Museum : quel bel art et quel flagrant délit de vie et de vérité dans ces tableaux d'une civilisation qui valait bien la nôtre ! »

Il resterait des heures en contemplation devant les tableaux de certains primitifs allemands ou flamands, comme Beham, Grünewald, Altdorfer, etc..., jusques et y compris Holbein, tandis que les merveilleuses compositions de la Renaissance italienne, jusques et y compris Raphaël, le laissent absolument froid. Rembrandt est un des peintres du dix-septième siècle qui le frappent, parce qu'il a conservé l'art très pur des primitifs, en y infusant un courant tout moderne qui a été étouffé au dix-huitième siècle. Il dirait avec Charles Blanc que : « Rembrandt a passé au milieu des astres de la peinture comme font ces comètes qui semblent venues pour troubler les grandes lois du monde et qui, cependant, jouent aussi leur rôle dans l'harmonie des cieux. »

L'admiration presqu'exclusive de V. d'Indy pour les arts gigantesques de races disparues et pour les œuvres naïves et chaudement colorées des primitifs allemands ou flamands, lui a fait un peu oublier l'ère d'affranchissement qu'a inaugurée le splendide édifice de la Renaissance. C'est dans la période qui s'étend de la fin du treizième aux premières années du quinzième siècle que les Nicolas de Pise, les Giotto, Donatello et Brunellesco

de Florence, les Van Eyck dans les Flandres, les Sluter en Bourgogne, etc..., abandonnèrent les formes hiératiques et l'Ecole byzantine, pour entrer à pleine voile dans l'imitation de la Nature et de l'Antique : telle fut la reprise de la chaîne interrompue des belles époques de la Grèce. Leurs successeurs, Lucca della Robbia, Michel-Ange, Benvenuto Cellini, Léonard de Vinci, Raphaël, le Corrège, etc..., n'ont fait que s'inspirer de leurs devanciers et les ont même quelquefois surpassés en adjoignant la grâce à la force. Ils ont ainsi produit des chefs-d'œuvre qui, à eux seuls, constitueraient la gloire de la Renaissance et ont en réalité servi de modèles aux artistes de toutes les nations.

Ne faudrait-il pas chercher dans ses préférences pour les œuvres colossales, mais rudes, des temps primitifs et dans son exclusivisme pour les créations si pleines de charmes de la Renaissance, le parti pris par V. d'Indy d'éloigner de ses compositions tout ce qui pourrait être considéré, selon lui, comme de l'afféterie et qui ne serait que la grâce ou la tendresse ?

L'avenir dira si ce compositeur qui, parmi les jeunes, est une des organisations musicales les plus surprenantes et dont les premières œuvres révèlent déjà, en tant que symphoniste, un talent plein d'originalité et de vigueur, ne deviendra pas en France l'un des représentants du Drame musical, tel que l'ont rêvé ou réalisé en partie Gluck, Weber, Berlioz, Reyer, Wagner, — qui entraîne la disparition des formes surannées, des vieux moules légués par le passé et comporte les transformations, les innovations qui ne sont en réalité que la loi de la Nature

GABRIEL FAURÉ

> Souvienne-vous de celuy à qui, comme on demauda à quoy faire il se peinoit si fort en un art qui ne pouvoit venir à la cognoissance de guère de gens. « J'en ai assez de peu, répondict-il. J'en ai assez d'un. J'en ai assez de pas un. »
>
> MONTAIGNE

S'il est un musicien français qui se soit éloigné par tempérament et par goût de l'école française pour se rapprocher de l'école symphonique allemande, s'il est un compositeur qui ait le plus profond respect pour l'art, qui l'aime de toutes les forces de son âme, s'il est un homme qui méprise souverainement la réclame et soit éloigné de toute concession aux goûts suspects du public, c'est bien Gabriel Fauré.

En écoutant ses compositions, on serait amené à croire qu'il a vu le jour sur les bords du Rhin; et, cependant, c'est un enfant du midi de la France, du pays du soleil, des vocalises. Né le 13 mai 1845 à Pamiers (Ariège), il quitta cette ville à l'âge de trois ans pour suivre à Foix son père qui, d'abord inspecteur primaire, avait été ensuite nommé directeur de l'École normale de cette ville. Il était le dernier de six enfants et il dut à son extrême jeunesse, par rapport à ses frères et sœurs, d'être élevé

seul et livré un peu à lui-même. Dès l'âge de cinq ou six ans, il eut l'occasion d'entendre les cours de musique faits aux élèves de l'École normale qui se destinaient à la carrière d'instituteurs et auxquels on enseignait uniquement le plain-chant. Ces cours frappèrent vivement l'imagination du jeune Gabriel et il n'eut rien de plus pressé que de déterrer un vieux piano carré, une antique épave du passé, sur lequel il se mit à frapper un peu au hasard. Bientôt après, il en étudiait le mécanisme et inventait même de petits airs dont il cherchait les accompagnements. Cette précocité ne frappa nullement ses parents dépourvus de toute notion de l'art musical et qui n'en pouvaient comprendre la haute portée. Ils n'avaient qu'une préoccupation, celle de faire suivre à tous leurs enfants une carrière dans laquelle rien ne fût livré à l'imprévu. Cependant les dispositions de leur plus jeune fils pour la musique se développaient de jour en jour. Sa jeune âme, tout à fait apte à recevoir les impressions de a nature, s'était épanouie au contact de ses beautés, à la vue de ce splendide panorama de la chaîne des Pyrénées. Sans professeur, sans autre guide que l'audition des leçons données aux élèves de l'École normale, il était arrivé, dès l'âge de neuf ans, à un résultat si extraordinaire que des amis de sa famille en furent frappés et crurent devoir attirer l'attention du père sur une vocation qui se manifestait avec cette incroyable intensité. Ce fut d'abord en pure perte; car ce dernier, trop absorbé par ses fonctions pour bien se faire une idée du talent naissant de son fils, ne pouvait se persuader qu'il eût une vocation sérieuse. En outre, il trouvait l'avenir de l'artiste trop aléatoire, considérant tout au plus la musique comme un délassement agréable pour l'homme livré à des travaux utiles et croyait de son devoir de le diriger vers une carrière positive et pratique.

Une circonstance fortuite vint modifier un peu les idées du père de Fauré. Dans le cours de l'année 1854, en lisant le *Bulletin de l'Instruction publique*, ses yeux

tombèrent sur un rapport concernant l'École de musique religieuse, fondée en 1853 par Niedermeyer, dans le but de relever l'Institution créée autrefois par Choron. Il fut frappé par ce qu'avait d'exceptionnel l'organisation de cette école qui, en dehors de l'instruction musicale, permettait à l'élève de faire ses humanités. Il prévoyait que, si son fils y était admis, il pourrait, tout en continuant ses études littéraires, donner la mesure de ses aptitudes musicales. Ce qui, enfin, le détermina, c'est qu'il avait la certitude qu'à la fin de la période réglementaire passée à l'École, il obtiendrait une situation en rapport avec son mérite et les succès obtenus.

Il écrivit dans ce sens à Niedermeyer, qui lui répondit immédiatement, en entrant dans ses vues et en lui promettant un avis très sincère sur les dispositions musicales de son fils, dès qu'il aurait été mis en état de les apprécier.

Gabriel Fauré quitta donc Foix en 1854 pour se rendre à Paris, et entra dans cette école de musique religieuse que dirigeait avec tant de dévouement et de savoir Niedermeyer, l'auteur du *Lac,* du *Soir,* de l'*Automne,* des opéras de *Stradella*, de *Marie Stuart,* etc....., plus heureux dans la création de cette institution que dans la réussite de ses œuvres dramatiques. Fauré avait alors neuf ans; dès la première année, il obtenait un prix de piano. Malgré ce succès, son père n'était point encore édifié sur sa vocation ; il trouvait surtout que l'entretien de son fils à l'école, pendant un laps de temps assez long, était une trop forte charge pour lui. Niedermeyer, qui était au courant de ses hésitations et qui, d'autre part, avait su deviner les heureuses dispositions de Gabriel Fauré pour l'art musical, fit au père une ouverture qui donne la mesure de son caractère profondément généreux : il lui offrit de garder le jeune Gabriel gratuitement pendant tout le temps qu'exigeraient ses études.

Toutes les difficultés étaient levées ! Les travaux allaient être poursuivis avec acharnement, avec un enthousiasme bien rare chez un enfant de cet âge. Fauré se rappelle encore l'heureuse, la savante organisation qui présidait à l'enseignement musical donné à l'école et qui devait avoir une si heureuse influence sur ses goûts, ses aptitudes..... On ne lui plaçait sous les yeux que les partitions de Bach, de Haëndel, de Palestrina, de Vittoria, de Lassus, puis celles de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Weber, de Mendelssohn ; mais on avait soin d'exclure (mémorable exemple de sagesse et de discernement) toutes les partitions frivoles des compositeurs français. Dans les récréations, les élèves se réunissaient pour chanter les chœurs de Bach, de Palestrina ; — et Niedermeyer assistait souvent à ces exercices qui faisaient diversion aux travaux plus graves.

Il avait eu d'abord comme maître Dietsch (Pierre-Louis-Philippe), qui avait été lui-même élève, sous Choron, dans l'institution où il devait professer plus tard. Excellent musicien-théoricien, plus versé dans la musique religieuse que dans celle du théâtre, il exerça les fonctions de maître de chapelle à Saint-Eustache et à la Madeleine, puis de chef d'orchestre à l'Opéra. Ce fut lui qui composa le *Vaisseau-Fantôme* sur le livret acheté à Richard Wagner par M. Léon Pillet, directeur de l'Opéra (1), et dirigea en 1861 les études et les représentations de *Tannhæuser* (2).

Le second et véritable maître de Fauré fut Saint-Saëns, qui venait d'être nommé professeur de piano à l'institut Niedermeyer, où il apportait des idées nouvelles ; il fit

(1) Le livret fut acheté 500 francs à Richard Wagner. Représentée le 9 novembre 1842, cette œuvre ne fut jouée que onze fois, et ne révéla chez Dietsch aucune des qualités qui conviennent au style dramatique.

(2) La première représentation de Tannhæuser fut donnée le 13 mars 1861. On sait quelles difficultés s'élevèrent entre R. Wagner et Dietsch, pour la direction de l'orchestre.

connaître les œuvres de Schumann, de Chopin, de Wagner, et s'efforça de transmettre à ses élèves l'enthousiasme qu'il avait *alors* pour les grandes œuvres de l'école allemande. Très jeune, d'une gaieté communicative, il traitait ses élèves en camarades et se faisait aimer d'eux. Bien qu'il ne fût chargé seulement que des cours de piano, son influence fut bientôt si considérable que tous les jeunes, désireux de s'instruire, venaient le consulter sur leurs travaux de composition. Ils allaient même l'entendre à la Madeleine, où il tenait le grand orgue. Il avait pris tout particulièrement Fauré en amitié et lui servait de correspondant. Son élève lui en a toujours conservé une vive reconnaissance, et c'est à lui qu'il attribue le développement de ses facultés musicales.

Entré à la fin de 1854 à l'école Niedermeyer, Fauré en sortit en août 1865 ; il n'avait pas encore vingt ans et, dès le mois de janvier 1866, il obtenait la place d'organiste à l'église Saint-Sauveur, de Rennes. Partant de Paris, la Ville-Lumière, il venait échouer dans un centre où l'élément artistique était forcément bien médiocre.

Le Breton a des prédispositions à la tristesse, à une réserve concentrée, à l'examen scientifique de son existence plutôt qu'à l'étude des beaux-arts. La langue du peuple elle-même est rude, peu musicale. Cet état moral doit-il être attribué à l'influence d'un climat mélancolique ? Peut-être. Il est certain, en tous cas, qu'il n'a montré jusqu'ici qu'une expansion très limitée, en ce qui est de la musique. Dans sa poésie des races celtiques, Ernest Renan a tracé du Breton, dans cette langue dont il a le secret, un portrait, peut-être un peu idéalisé : « C'est une race timide, réservée, vivant tout en dedans, pesante en apparence, mais sentant profondément et portant dans ses instincts religieux une adorable délicatesse. Cette infinie délicatesse qui caractérise la race celtique est étroitement liée à son besoin de concentration. » Mais, en raison même de ce caractère concentré, ne se pourrait-il qu'une éducation artistique, — donnée à une

race qui, sans avoir la profondeur de la réflexion, teintée de poésie naïve, de l'Allemand, possède une réserve, une pénétration bien significatives, — ne produisît des résultats peut-être fort extraordinaires ?

Ce sont les réflexions que dut faire Fauré, lors de son arrivée à Rennes. Grâce à l'accueil très bienveillant qu'il reçut de la part de certains personnages en vue, il obtint des leçons... Mais ce ne fut pas sans peine et les débuts pourraient faire l'objet d'un chapitre à la manière de Balzac : Hésitation de ces familles qui auraient bien désiré que leurs filles fussent instruites par un professeur, possédant toutes les qualités requises, mais qui ne voulaient pas les lui confier, en raison de sa jeunesse. On en était arrivé à imaginer d'organiser des auditions, dans lesquelles les jeunes vierges auraient pris leurs leçons, sous l'œil maternel... Ce ne fut du reste qu'à l'état de projet ; car la routine provinciale céda bientôt devant le désir d'obtenir une instruction musicale plus sérieuse et, peu à peu, les élèves affluèrent Le goût de la musique classique se répandit vite dans la société et, lorsque Fauré quitta la Bretagne en 1870, c'est-à-dire après un laps de trois années, il était très satisfait des progrès réalisés ; son enseignement avait décidément laissé trace.

Les premières œuvres de Fauré datent de cette période qui s'étend de 1866 à 1870 : Ce sont les mélodies : *Le Papillon et la Fleur* (n° 1) ; *Mai* (n° 2) ; *Dans les ruines d'une abbaye* (n° 3) ; *Les Matelots ; Cantique de Racine* (chœur).

Bien que ces premiers essais ne fassent pas présager la manière définitive du jeune maître et qu'ils aient encore un reflet marqué de l'Ecole française, il n'en est pas moins vrai que l'on n'y rencontre plus cette répétition si fatigante, si banale de certaines périodes, comme dans la plupart des romances en faveur à cette époque.

Fatigué de cette sorte d'exil, éloigné de tout milieu artistique où il aurait pu échanger ses idées sur l'art, sen-

tant enfin que le professorat, réduit à lui seul, ne pouvait le mener à un résultat quelconque au point de vue du développement de ses facultés, Fauré quitta Rennes au mois de mars 1870 pour se rendre à tout hasard à Paris. A peine arrivé, il obtint la place d'organiste-accompagnateur à l'église Notre-Dame de Clignancourt; mais il n'y resta pas plus de deux mois et, au moment où la guerre franco-allemande éclata, il s'engagea dans les voltigeurs de la garde (août 1870). Le dépôt de son régiment ayant été retenu à Paris, il fut un des derniers qui monta la garde aux Tuileries. Au 4 septembre, tous les dépôts de la garde furent fondus dans le 28e de marche. Envoyé aux avant-postes pendant toute la durée du siège, il assista aux combats du Bourget, de Créteil, menant la vie rude du soldat exposé aux intempéries de la saison, aux fatigues des tranchées, restant presque cinq mois sans se déshabiller. Toutefois, la Muse le protégea et ne fut pas sans adoucir pour lui les duretés du métier, les tristesses des jours amers. Partout où s'installait son bataillon, on trouvait les maisons de campagne des environs de Paris abandonnées par leurs propriétaires et presque toujours, dans ces villas, un piano qui lui permettait, tout en travaillant un peu, de récréer ses camarades et même ses chefs qui, peut-être pour ce motif, lui témoignèrent une constante bienveillance.

Après l'armistice, il fut appelé presque immédiatement à remplir la place d'organiste à Saint-Honoré d'Eylau; mais il ne la conserva que fort peu de temps et obtint l'orgue de la maîtrise de l'église Saint-Sulpice, où Widor était organiste. Il fut attaché pendant trois ans à cette charge; puis, fatigué d'accompagner la musique des autres, il s'éloigna, préférant accepter l'offre que lui avait faite Saint-Saëns de le remplacer au grand orgue de la Madeleine, pendant ses absences et ses tournées à l'étranger, qui étaient assez nombreuses. Lorsque ce dernier se démit de ses fonctions pour pouvoir se livrer plus exclusivement à la composition, Théodore Dubois, qui

dirigeait la maîtrise de la Madeleine, fut désigné tout naturellement pour le remplacer, et la place de maître de chapelle échut à Fauré, au mois d'avril 1877.

Des années 1870 à 1877 datent les œuvres qui commencent à donner la *caractéristique* du talent de Fauré. Il se livrait à ses études musicales avec la plus vive ardeur et avait réuni tous les matériaux, toutes les connaissances pour aborder la composition avec une sûreté de main déjà surprenante.

Ces œuvres sont :

La majeure partie des *Mélodies* qui forment le premier volume, du n° 5 au n° 20; *Deux Duos* pour deux sopranos : *Puisqu'ici-bas toute âme*, poésie de V. Hugo et *Tarentelle*, poésie de Marc Monnier; la Sonate pour piano et violon (op. 13), jouée par l'auteur et Maurin aux concerts de musique de chambre du Trocadéro, le 5 juillet 1878; une Suite d'orchestre (op. 12), exécutée à la salle Herz par l'orchestre de Colonne en 1875; le chœur des *Djinns* avec orchestre (op. 10), poésie de V. Hugo, exécuté le 27 juin 1878 au Trocadéro et le 11 février 1879 à l'Hippodrome.

Le genre mélodique parait être la première voie dans laquelle Fauré est entré à pleine voile. A partir du n° 5, tous les Lieder qu'il a composés sont, au point de vue de l'inspiration et du travail, d'une venue qui indique bien sa riche organisation musicale. On y reconnaît déjà l'artiste avec ses tendances, mélange de tristesse et de rêverie, si particulières au génie allemand, et notamment à celui de Schumann et de Brahms. La physionomie de ces mélodies ne comporte pas l'éclat de rire, mais souvent un sourire agréablement chiffonné ou mélancolique. Marquées au coin de la distinction et de l'originalité, elles traduisent, aussi bien dans la partie du chant que dans celle du clavier, les vers avec le plus rare bonheur : il s'en dégage enfin un charme qui se prolonge bien longtemps après que les dernières notes se sont envolées.

Nous signalerons tout particulièrement *Seule* (n° 5) dont l'accompagnement est admirablement approprié au caractère de la poésie de Théophile Gautier; les notes graves suspendues à la basse font entendre comme un glas douloureux. Dans le n° 6, *Sérénade toscane*, sur une vieille poésie italienne traduite par Romain Bussine, les notes spirituelles du clavier donnent une impression comique, qui se trouve bien plutôt dans les vieux vers toscans que dans la traduction française. La conclusion en *majeur* rappelle la manière de Schubert.

Le *Lamento* (n° 7), d'après une poésie de Théophile Gautier, débute par la forme récitative qui convient au merveilleux talent de Mme Viardot, auquel il est dédié (1). Avec *Lydia* (n° 8), nous entrons dans le style contemplatif et archaïque, admirablement choisi pour rendre les vers de Leconte de Lisle. Quelle impression funèbre donnent ces notes graves dans le bas du clavier pour peindre les vers pleins de tristesse de Ch. Baudelaire, dans le *Chant d'automne* (n° 9) :

J'entends déjà tomber avec un choc funèbre
Le bois retentissant sur le pavé des cours,
.....
J'écoute en frémissant chaque bûche qui tombe :
L'échafaud qu'on bâtit n'a pas d'écho plus sourd.

Un souvenir lointain de cette charmante rêverie pour piano de R. Schumann, qu'on appelle *l'Enfant dort* (2), a dû hanter l'esprit de Fauré, lorsqu'il a tracé sous les vers de l'*Absent*, de Victor Hugo (n° 11), cet entrelacement de notes qui a pour but d'exprimer cette apostrophe :

Sentiers où l'herbe se balance,
Vallons, coteaux, bois chevelus,
Pourquoi ce deuil et ce silence?

Au *poco più mosso*, sur l'interpellation : « Chien veille

(1) Le *Lamento* a été fort bien dit, le 8 février 1873, par Mme Lato à la Société nationale de musique.
(2) Scènes d'enfance.

au logis », l'expression se dramatise pour revenir au motif initial : « Où donc est-il allé? »

C'est encore un écho d'une des mélodies les plus connues de Schumann : « J'ai pardonné », qu'évoque le n° 15, *Après un rêve*. Dans l'*Hymne*, de Ch. Baudelaire (n° 16), Fauré a su rendre avec une subtilité, une souplesse infinies, l'idée du poète célébrant la femme « qui remplit son cœur de clarté et se répand dans sa vie comme un air imprégné de sel. » L'accompagnement battu de 6/8 en doubles croches exprime bien la fluidité, la transparence de l'air (1). Il a été aussi heureux lorsqu'il a peint une scène : *Au bord de l'eau* (n° 18), d'après Sully-Prudhomme. Continuité de la mélodie, autour de laquelle s'enroule l'accompagnement en triolets liés, unité générale, apaisement, tout donne l'impression de cette douceur ineffable ressentie par ce jeune couple ne vivant que pour l'amour et l'oubli des choses d'ici-bas, en face du flot qui passe. C'est un peu, toutes proportions gardées, la même quiétude que celle éprouvée lors de l'audition de l'admirable *Scène au bord du ruisseau*, de la *Symphonie pastorale*, dans laquelle Beethoven, « couché dans l'herbe, les yeux au ciel, l'oreille au vent, fasciné par mille et mille reflets de sons et de lumière, regarde et écoute à la fois les petites vagues blanches, scintillantes du ruisseau, se brisant avec un léger bruit sur les cailloux du rivage (2) ».

Une page de haute envolée est le *duo* pour deux soprani (op. 9) : *Puisqu'ici-bas toute âme*. L'inspiration est aussi grande que l'adaptation de la mélodie à la poésie de Victor Hugo est merveilleuse. Dédiée aux deux filles si profondément musiciennes de Mme Viardot, elle ne pouvait être plus digne de leur talent. Nous

---

(1) Cette mélodie a été chantée par M. F. Lévy, le 22 mars 1873 à la Société nationale de musique.

(2) *A travers chants*. Etude critique des symphonies de Beethoven (page 36). (Hector Berlioz.)

avons aimé surtout la traduction musicale de ces vers :

Mon esprit qui sans voile vogue au hasard
Et qui n'a pour étoile que ton regard.

Il y a là comme un vague parfum de fleur sauvage, de mélodie Tzigane, dont a su si bien s'inspirer également J. Brahms.

En faisant une incursion dans la musique de chambre, Fauré a débuté par un coup de maître. Sa *Sonate en la majeur* (op. 13), pour piano et violon, est une œuvre de premier ordre. La *Revue et Gazette musicale*, dans son numéro du 7 juillet 1878, après l'exécution de cette composition aux concerts de musique de chambre du Trocadéro, en traçait la physionomie :

« Distinction mélodique et harmonique, ampleur et profond sentiment des phrases expressives, tours rythmiques très neufs et très naturels, un intérêt soutenu, en un mot l'expression d'une belle et fine nature musicale, tels sont les caractères de cette œuvre. L'*Andante* et le *Scherzo* sont des pages exquises dont se dégage un subtil et pénétrant parfum.

Le premier morceau, l'Allegro, débute par un motif plein de cette passion, de ce trouble familiers à Schumann ; mais il serait piquant de rapprocher le deuxième motif qui se trouve à la 57e mesure de cet Allegro avec celui qui a été dessiné par Joachim Raff à la 119e mesure (*un poco stringendo*) de l'Allegro de sa 4e *grande sonate chromatique* (op. 129) pour piano et violon (1). L'analogie existe dans le dessin, le rythme, l'intonation ; c'est évidemment une rencontre fortuite, mais qui prouve une fois de plus quelles sont les affinités de Fauré avec l'école allemande. L'Andante est d'un calme, d'une mélancolie pénétrante, qui tranche bien avec la fougue véhémente du premier morceau et l'allure vive et alerte du Scherzo,

(1) Cette sonate de J. Raff, dédiée à Henry Vieuxtemps, se compose d'un seul morceau, précédé d'un récit et d'un andante très large de sentiment, qui est peut-être une des pages les plus réussies d'un compositeur, dont les œuvres offrent malheureusement de grandes inégalités.

dont l'exécution est fort difficile, mais qui contient, en forme de trio, un motif d'une grâce et d'une délicatesse exquises. Nous aurions peu de réserves à faire quant aux diverses parties de cette Sonate. Peut-être devrions-nous signaler le trait de violon pénible et torturé dans la couleur chromatique, sorte de tremolo à la manière de Rubinstein qui ramène au motif initial dans la seconde partie de l'Allegro et qui n'est pas dans le sentiment de l'œuvre.

La *Suite d'orchestre en fa* (op. 12), dont nous ne connaissons que la première partie, l'Allegro moderato à 2/4, est conçue et écrite dans le style Schumannien. Le tissu en est fort serré, comme dans les symphonies du Maître de Zwickau et cette sorte de tassement doit nuire aux effets de l'orchestre. Mais le développement est bien compris et la péroraison, depuis le *Un poco più mosso*, est une page de premier ordre.

Les *Djinns* (op. 10), pour chœur et orchestre, composés sur la poésie bien connue des *Orientales*, devaient tenter la nature de Fauré, qui, dans nombre de ses œuvres, dans ses Lieder surtout, a introduit des motifs d'une langueur et d'une morbidesse qu'on peut bien dire exotiques (1). Le musicien a été un fidèle et heureux traducteur du grand poète, qui lui-même s'était inspiré des beaux vers du Dante (2). L'œuvre est très colorée. Malheureusement les exécutions qui ont eu lieu au Trocadéro le 27 juin 1878 et à l'Hippodrome le 11 février 1879 n'ont pu donner une idée bien complète de cette musique délicate et de la plus grande distinction ; la sonorité de ces deux grandes salles était absolument défavorable.

---

(1) Voir notamment le motif qui survient au milieu de sa curieuse *Mazurka* pour piano (op. 32).

(2) « Et comme les grues, qui font dans l'air de longues files, vont chantant leur plainte, ainsi je vis venir traînant des gémissements les ombres emportées par cette tempête. »

DANTE.

Avant d'étudier les autres compositions de Fauré, nous reprendrons sa biographie en 1877. Nous l'avons laissé maître de chapelle à la Madeleine, succédant à Théodore Dubois; il remplit encore aujourd'hui ces fonctions. C'est à dater de l'année 1877 qu'il put mettre à exécution le projet qu'il caressait de longue date, celui d'entreprendre des voyages en Allemagne, afin de pouvoir entendre les œuvres des grands maîtres qu'il appréciait de jour en jour davantage.

Depuis sa sortie de l'école Niedermeyer, il avait pénétré plus profondément dans la connaissance de Bach, de Beethoven, de Schumann, de Brahms. Bach était et est toujours pour lui le maître souverain de l'Olympe musical, qui a tout deviné, tout inventé à une époque où la science des sons était plongée dans le plus profond chaos : Fleur robuste qui est venue germer subitement et s'épanouir dans un terrain où n'avaient poussé jusqu'alors que des herbes folles! Il le considère comme le grand initiateur de tous les musiciens, petits ou grands, qui ont cherché à pénétrer le secret de la Muse, depuis Haydn jusques et y compris R. Wagner.

Il fit son premier voyage à Weimar avec Saint-Saëns, pour assister à la représentation de l'opéra biblique de *Samson et Dalila*, qui avait été organisée par F. Liszt. En 1878. il se rend avec Messager à Cologne, où il entend pour la première fois le *Rheingold* et la *Walkyrie* de Wagner. Bien qu'il fût préparé à ces auditions par la lecture attentive des partitions, son attente fut dépassée et l'enthousiasme fut grand. Puis il entreprend successivement plusieurs voyages à Munich, afin d'assister aux auditions : de la *Tétralogie* en 1879, — des *Maîtres chanteurs*, de *Tannhæuser*, de l'*Egmont* de Beethoven, en compagnie de Théodore Dubois en 1880, — enfin de *Tristan* et *Lohengrin* en 1883.

Dans ces diverses excursions en Allemagne, Fauré ne manqua pas d'aller visiter les merveilleux lacs de la Bavière, tels que le Starnberg see, le Kockel see, le Walchen see, dominé par l'Herzogstand — et les villes remarquables de Nuremberg, d'Augsbourg, etc... Il put ainsi satisfaire de nouveau son goût très prononcé pour la nature qu'il avait déjà su apprécier dans les Pyrénées, en Suisse, en Bretagne. Il n'a pas encore entrepris le pèlerinage de Baireuth.

En 1882, il s'était rendu à Zurich avec Saint-Saëns, afin de faire plus ample connaissance avec Liszt, qui avait manifesté le désir de le voir. Liszt, Hans de Bulow, Tschaïkowsky, Cui (1) ont été les musiciens étrangers qui ont témoigné le plus vif intérêt aux compositions de Fauré, en les prônant et en les faisant exécuter. Le premier, du reste, qui a eu plus que personne « une haute idée de l'essence de l'art et de la mission dévolue à l'artiste » (2), a toujours accueilli et soutenu les hommes de talent méconnus, les natures vraiment douées et notamment les musiciens de la nouvelle école française, Berlioz en tête, avec une bienveillance et un cœur que l'on ne saurait assez rappeler et admirer. Fauré ne passa pas moins de trois jours avec lui, causant de leur art favori, lui jouant quelques-unes de ses œuvres et le faisant jouer lui-même, malgré son âge très avancé. Les doigts du Michel-Ange du piano n'avaient certes plus la prestigieuse souplesse d'autrefois; mais la griffe du Lion se faisait encore sentir par intervalles.

Fauré a épousé en 1883 la fille du célèbre sculpteur Frémiet, l'auteur de cette Jeanne d'Arc si vivante, si vraie qui, contestée au début, est considérée aujourd'hui à

---

(1) Lors des concerts donnés à Paris en 1886 par Rubinstein, Cui adressa au journal *le Ménestrel* plusieurs lettres dans lesquelles il analysait et commentait les programmes de ces concerts. Une d'elles se terminait ainsi : « Je regrette de n'avoir pas vu figurer dans les programmes les noms de Brahms, Saint-Saëns, G. Fauré et C. Franck. »

(2) *Franz Liszt*. Esquisse par E. de Bricqueville (p. 34).

juste titre par les connaisseurs sérieux comme une merveille comparable aux plus belles statues équestres de la Renaissance italienne, — du Chef Romain et du Chef Gaulois au musée de Saint-Germain, — du Porte-falot de l'Hôtel-de-Ville de Paris — du Saint-Michel — du Gorille, composition forte, étrange, d'une magistrale réalisation, qui a obtenu une médaille d'honneur au Salon de 1887 et qui est destiné au Muséum; — de tant d'autres chefs-d'œuvre, dans lesquels se révèle une nature originale, éprise aussi bien des structures exactes de l'anatomie que des souvenirs archéologiques du passé.

Depuis cette époque, Fauré a vécu de la vie de famille, famille d'artistes par excellence où l'art tient la plus haute place, se mêlant peu au mouvement mondain, vivant dans la plus étroite union avec les siens et ses amis Saint-Saëns, V. d'Indy, Chabrier, Chausson, C. Benoît, Messager, etc..., les peintres Jadin, Roger, Jourdain, Baugnies, Duez, travaillant sans relâche, avec une passion débordante pour la musique. Il a conservé pour son maître Saint-Saëns une amitié passionnée, aveugle, une reconnaissance profonde.

L'analyse des œuvres de la seconde période, à dater de l'année 1878, offre un attrait tout particulier. Pour plus de facilité, nous les diviserons en trois catégories : Musique de chambre et symphonique. — Musique de piano. — Musique de chant.

I. — Musique de chambre et symphonique. — Camille Benoit, le traducteur consciencieux des écrits théoriques de Richard Wagner et dont nous apprécions hautement la compétence comme critique musical, a esquissé très finement et très justement la physionomie du talent de G. Fauré :

« Le talent de Fauré s'est surtout manifesté dans la musique

intime, celle qu'on entend dans un salon artistique ou dans un concert de musique de chambre, celle qui se passe de la scène ou de l'orchestre. A tous les points de vue, si j'avais à le rapprocher d'un contemporain étranger, ce serait au Norvégien, Edouard Grieg, que je le comparerais. C'est dire qu'en France, G. Fauré est le premier dans le domaine spécial qu'il s'est choisi et où sa nature l'a porté. Il a un ensemble de qualités qui font dire de quelqu'un aux gens qui s'y connaissent et qui n'abusent pas de ce mot : C'est un maître. Depuis la mort amèrement regrettée d'Alexis de Castillon, son aîné, c'est Fauré qu'il faut nommer en première ligne, si l'on veut citer le musicien français qui possède au plus haut degré le génie particulier de la musique intime, de la musique symphonique. »

En évoquant le souvenir d'Alexis de Castillon, C. Benoit a été bien inspiré, car il a été le précurseur de la musique de chambre sérieuse en France. Nature merveilleusement douée, il est mort à la fleur de l'âge, laissant des pages qui donnaient les plus grandes espérances pour l'avenir.

En dehors de la *Sonate* en *la* majeur (op. 13), pour piano et violon et de la *Suite d'orchestre* (op. 12) dont nous avons déjà parlé, Fauré a composé jusqu'à ce jour, en tant que musique de chambre ou symphonique : Un *Concerto* de violon (op. 14) en trois parties, exécuté par Musin à la Société nationale de musique, en 1879, *Premier Quatuor* (op. 15) en *ut* mineur pour piano, alto et violoncelle, *Berceuse* (op. 16) pour violon et piano, *Élégie* (op. 24) pour violoncelle et piano, *Romance* (op. 28) pour violon et piano, *Symphonie* en *ré* mineur (op. 40), *Deuxième Quatuor* pour piano, violon, alto et violoncelle (op. 45) en *sol* mineur, composé en 1886 ; *Pavane* pour orchestre (1887).

Dans le *Premier Quatuor* en *ut* mineur, dédié à Léonard, la première partie nous paraît la moins bien venue, la plus tourmentée. Le *scherzo* à 6/8, avec l'entrée en *pizzicati* à découvert des instruments à cordes, est d'un tissu très léger, dont les minces dessins succèdent l'un à l'autre avec une aimable variété. Le morceau capital est l'*adagio*, au sujet duquel il serait peut-être permis d'évo-

quer le grand nom de Beethoven : Profondeur constante de l'expression, cohésion parfaite, énergie sombre et mélancolique des accents qui ont quelque chose de la progression ascendante d'une marche funèbre, rien ne manque à ce magnifique spécimen du style grave et soutenu. Quant au finale, qui présente des développements où l'auteur a semblé particulièrement se complaire, il accuse un rythme qui n'admet presque pas de déviation.

Il n'y a que des éloges à faire de l'adorable *Berceuse* pour violon et piano. L'*Élégie* pour violoncelle et piano renferme le même sentiment que celui de l'*Adagio* du *Premier Quatuor* ; elle est bien dans le style élégiaque et dans l'esprit de l'instrument dont Fauré en a fait l'interprète.

La *Romance* en *si* bémol pour violon et piano contient cette expression de mélancolie ainsi que l'emploi de certaines harmonies bien particuliers à l'auteur. Le gracieux et principal motif de début en triolets s'épanouit, aussitôt après les signes *crescendo* et *forte* dans deux mesures qui rappellent, comme dessin et expression, un des passages de l'andante de la *Sonate* remarquable pour piano et violon (op. 6) de A. de Castillon. C'est encore là une de ces rencontres heureuses, une sorte d'hommage involontaire rendu à de Castillon par Fauré qui admire vivement son œuvre. Le *Più mosso* est très fier d'allure et s'enchaîne admirablement bien avec la première partie; avant d'arriver au point d'orgue, il se termine par une succession de réponses entre le piano et le violon, pendant neuf mesures, qui se retrouvent dans sa *Sonate* pour piano et violon (op. 13). Voilà bien la marque, la signature ou le monogramme que chaque compositeur vraiment doué, pleinement original, emploie avec plus ou moins de bonheur dans ses créations.

La *Symphonie* en *ré* mineur (op. 40) composée en 1884 par Fauré, pendant qu'il était en villégiature à Louveciennes, fut exécutée au mois de mars 1885 par l'orches-

tre de Colonne et, au mois d'août de la même année, à Anvers. A l'occasion de l'Exposition de cette ville, des concerts avaient été organisés sous la direction de Peter Benoit, pour faire entendre les œuvres des compositeurs français modernes : Saint-Saëns, C. Franck, V. d'Indy, Chausson, Fauré, etc. Ce dernier ne put rester à Anvers pour diriger lui-même sa symphonie, et ce fut son ami V. d'Indy, qui prit le bâton de chef d'orchestre. Le public fit bon accueil à cette œuvre du jeune maître français.

Pour nous résumer, nous dirions volontiers que la note dominante de Fauré n'est pas l'expression de la plainte ou de la joie dans la plénitude d'un sens bien déterminé. On y trouve plutôt une sorte d'aspiration inquiète, parfois haletante, comme la quintessence d'un désir longtemps suspendu (1). Qu'est-ce que le désir, sinon la recherche ! Seulement la recherche chez Fauré n'est-elle pas quelquefois pénible ?

II. — Musique de Piano. — Après les *Etudes symphoniques*, les *Davidsbundler*, les *Kreisleriana* de Schumann, après les *Préludes* et *Etudes* de Chopin, les *Fantaisies* de Liszt, il était à supposer que l'ingéniosité des rythmes, l'accumulation des notes, la dureté même des modulations due à l'emploi peut-être abusif des dièzes et des bémols ne pourraient aller plus loin. Fauré semblerait avoir dépassé sous ce rapport ses illustres devanciers. L'exécution de toutes ses œuvres pour piano, qui portent les titres d'*Impromptus*, de *Barcarolles*, *Nocturnes*, *Ballade*, *Valses-Caprices*, est d'une extrême difficulté. N'est-ce pas là une tendance commune à la jeune Ecole moderne, qui est plutôt nuisible que favorable à la mise en valeur de compositions dans lesquelles se révèlent des

(1) A ce propos, nous pourrions citer le nom de Paul Lacombe, qui, suivant nous, possède le même don d'expression très caractérisé et qui, dans son œuvre discrète et malheureusement trop peu connue, sait en user sans vain raffinement et sans complication.

qualités de premier ordre? La plupart des pièces que nous venons de citer, déroutent au premier aspect, par ce qu'elles ont de surchargé, de tourmenté. Ces réserves faites, il nous sera facile de reconnaître l'originalité et la haute fantaisie de l'œuvre de piano de Fauré. Il est un nom qui vient sur les lèvres lorsque l'on étudie attentivement la contexture de ses divers morceaux écrits pour le clavier, c'est celui de Chopin.

Dans la *Valse-Caprice* (op. 30) se détache au milieu une phrase très rêveuse, avec intercalation de notes irrégulières, se résolvant diatoniquement sur une suite de tierces et sixtes de l'effet le plus charmant. On croit surprendre ici comme la réminiscence d'une des *Études* de Chopin, dont l'auteur a tiré le plus habile parti.

En parlant de la *Barcarolle* (op. 26) dédiée à Mme Montigny-Remaury, il est permis de rappeler qu'il est arrivé une fois à Chopin de donner sous le même nom de *Barcarolle*, une sœur à ses merveilleuses *Ballades*, une sœur qui a, elle aussi, ses grâces agitées, ses sonorités expressives et puissantes, qui semblent également défier l'exécutant assez hardi pour tenter de l'enlever prestement et d'en analyser les pénétrantes finesses. Que cela soit dit pour excuser ou justifier certaines témérités plus bizarres qu'heureuses auxquelles se laisse volontiers aller Fauré. Mais n'oublions pas que, si tel ou tel de nos compositeurs à la mode avait eu à mettre en musique le même sujet, qu'on le place en idée à Venise ou à Naples, il y aurait fort à parier que la scène changerait. Les nuages transparents qui enveloppent la flottante mélodie comme d'un tissu léger disparaîtraient sans doute. Tout s'éclaircirait, mais très probablement au prix d'une certaine crudité de ton que nous connaissons bien et que nous redoutons trop.

Le *troisième Impromptu* en *la* bémol (op. 34), dédié à Mme E. Brun, ne laisse rien à désirer pour l'agrément des tons et des transitions; tout est grâce, légèreté, délicatesse. Les gentillesses du style du jeune maître s'y

laissent distinguer sans le moindre mélange d'afféterie ou de préciosité.

Et combien d'autres pièces aurions-nous à citer! Les *Cinq nocturnes*, si pleins d'impétuosité (op. 3, nos 1, 2, 3, — op. 36 et 37). — Trois *Romances sans paroles* (op. 17, nos 1, 2, 3). — *Valse-caprice* (op. 38). — Les *Impromptus* (op. 25 et 31). — *Ballade* (op. 19). — Trois *Barcarolles* (op. 41, 42, 44). — *Mazurka* (op. 32). Une remarque également à faire, c'est que, dans toutes ces compositions, on retrouve cet amour du contraste familier aux maîtres modernes, ce procédé qui consiste à faire succéder instantanément le *Dolce subito* au *Forte* le plus énergique.

III. — Musique de chant. — Nous avons déjà signalé les *Lieder* de la première période, du n° 5 au n° 20, ainsi que l'admirable *Duo : Puisqu'ici bas toute âme*. — *Tarentelle*. — *Cantique de Racine* et les *Djinns*, pour chœur et orchestre. Il nous reste à indiquer : Les *Lieder* de la seconde période qui, selon nous, sont encore plus remarquables que les premiers. — Le *Ruisseau* (op. 22), pour voix de femmes. — La *Naissance de Vénus* (op. 29). — *Madrigal* (op. 35), pour quatre soli ou chœur. — *Poème d'un jour*. — Motets religieux (non édités).

Il faudrait mentionner tous ces *Lieder*, trésors de grâce et d'imprévu que l'on dirait écrits par une main autre que celle qui a tracé les pièces pour piano, tant ils révèlent des qualités d'invention naturelle, non tourmentée et, tout à la fois, un sentiment harmonique extrêmement neuf. On y retrouve surtout, comme dans le *Nocturne* (op. 43, n° 2), les *Berceaux* (op. 23, n° 1) et dans bien d'autres fragments de ses œuvres, cette note exotique qui lui est toute particulière. *Noël* (op. 43, n° 1) rappelle le sentiment religieux qu'a si bien exprimé Berlioz dans l'*Enfance du Christ*; l'accompagnement, avec l'accent sur le temps faible, donne une vague idée de tintement de cloche. *Automne* (op. 18, n° 3), nous ramène aux styles de Schubert et de Schumann, notam-

ment au point de vue de l'expression dramatique. Dans *Notre amour* (op. 23, n° 2), le rythme 6/8 est plein de subtilité et de charme.

On serait tenté de rapprocher *Nell* (op. 18, n° 1) de tel *Lied* de Brahms ; mais le rythme n'est point rompu comme chez le Maître de Hambourg. Nous avons déjà fait remarquer, du reste, certaines analogies entre quelques *Mélodies* de Fauré et les magnifiques *Lieder* de J. Brahms. Ajoutons toutefois qu'à ces derniers appartiennent en propre les protestations passionnées, les adjurations ; puis, à côté des agitations les plus vives, les mornes accablements de l'abandon, et enfin cette vertu souveraine d'apaisement qui se dégage d'une mélodie comme celle du *Sommeil* (n° 9 de la série sur la *Maguelonne* de Tieck).

Le *Ruisseau* (op. 22), chœur pour voix de femmes avec accompagnement de piano, est une composition qui possède la puissance prestigieuse de l'attrait ; c'est une des pages décisives de Fauré que l'on peut comparer à tels fragments de l'auteur de *Gwendoline* ou de Godard, dans sa *Diane* (1). Un souvenir de la Sonate pour piano et violon (op. 13) se retrouve dans la mélodie : « *O fleur, ô doux parfum, lui dit le flot qui passe.* » Fauré a fait là après tout ce qu'il est arrivé à Brahms de faire à sa façon, lorsqu'il a pris pour sujet du final de sa *Sonate* pour piano et violon (op. 78) le motif exactement reproduit de son charmant *Lied : A la pluie* (op. 59). Ce vers : « *Laisse-moi t'entraîner vers l'Océan profond* » a été rendu musicalement avec un bonheur inouï. Et quelle ravissante péroraison, quel jeu de tonalités exquises, lorsqu'arrive d'une manière tout à fait imprévue ce glissement limpide sur le *mi* naturel, *fa*, *sol* et *mi* bémol de l'accompagnement, pendant que la mélodie s'évanouit insensiblement.

Le *Madrigal* (op. 34) pour soprano, alto, ténor et basse ou chœur, dédié à André Messager, est également un

---

(1) Cette œuvre intéressante marquait un premier pas dans ce cycle de compositions à intentions mythologiques, que Fauré, à son tour, est venu enrichir avec sa *Naissance de Vénus*.

petit chef-d'œuvre. Il est impossible de rêver une pensée plus fine et plus tendre dans le style archaïque, relevée par des intonations qui la modernisent et surtout par des ritournelles doucement cadencées et de charmants sous-entendus.

Gabriel Fauré est de taille moyenne, mais fortement constitué. Le visage très accentué et bronzé est bien celui d'un homme du Midi ; les yeux, d'une expression indéfinissable, ont un éclat velouté, légèrement voilé, mais projettent par moments des éclairs. Il y a dans ces yeux-là un peu du reflet incandescent du soleil du Sud, de ce reflet si particulier aux Ouled-Naïls de l'Algérie. Bien qu'il soit jeune encore, ses cheveux sont déjà fortement saupoudrés de neige.

Au moral, avec sa nature d'une exquise douceur, c'est vraiment un charmeur. Il n'y a qu'à le voir au milieu des siens pour comprendre combien il les aime et combien il est aimé d'eux. Il poursuit son but avec une véritable passion, sans nul souci de l'opinion du monde, ne composant qu'avec la plus grande réserve et après un remaniement constant de son travail, ayant des tendances très marquées pour la musique symphonique proprement dite, pensant qu'un artiste doit se laisser aller à sa nature tout en tenant compte des progrès inévitables et légitimes, fermement convaincu que le drame musical n'a pas dit son dernier mot. Elle semble faite pour lui cette antique devise : « Fais ce que dois, advienne que pourra. »

CAMILLE SAINT-SAËNS

I

PRÉFACE

« Il écrirait, à volonté, une œuvre à la Rossini, à la Verdi, à la Schumann, à la Wagner. »

Ainsi s'est exprimé, en un français contestable, Charles Gounod dans son article dithyrambique sur Saint-Saëns, à propos d'Henri VIII (1). Ainsi s'était exprimé autrefois un musicien d'un grand talent, mort malheureusement trop jeune, l'organiste Chauvet, à l'égard de Massenet. Le premier a voulu faire un éloge, le second une critique.

Je serai de l'avis de Chauvet. Je ne crois pas qu'un reproche plus grave puisse être adressé à un artiste de talent que de dire qu'il est incapable d'être lui-même.

Charles Gounod ajoute bien à la suite de sa phrase malencontreuse que « le plus sûr moyen de n'imiter aucun compositeur, c'est de les connaître tous à fond. » D'accord ; mais entre les connaître et écrire des œuvres dans leur style, dans leur manière, il existe une forte nuance. Si un compositeur ne possédait que la faculté

(1) *Nouvelle Revue* (N° du 1er avril 1883). Cet article a été publié en brochure.

d'assimilation, ce serait un signe caractéristique de sa faiblesse, de sa nullité. Un maître, un Beethoven aurait-il pu écrire à volonté une œuvre dans le style d'un autre maître?... Un Rembrandt aurait-il pu créer un chef-d'œuvre dans la manière de Raphaël? J'en doute; je fais plus que d'en douter. J'affirme que non.

Heureusement que, si se découvrent dans les compositions de Saint-Saëns des réminiscences de maîtres bien connus et même des faiblesses autres que celle dévoilée par Ch. Gounod, il s'y révèle des qualités incontestables qui ont placé ce compositeur, après Berlioz et Reyer, à la tête du mouvement qui s'est opéré vers 1860 dans l'Ecole musicale française, et où se fait sentir l'*élément germanique*.

On nous a bien dit que depuis...., Camille Saint-Saëns avait renié un de ses dieux d'autrefois, qu'il n'était plus l'apôtre des théories wagnériennes. Il s'en est expliqué dans son livre : *Harmonie et mélodie* ; et, s'il ne dissipe pas les doutes qui planent sur son apostasie, il repousse du moins la légende qui veut qu'il ait renié entièrement Wagner : « Non seulement, je ne le renie pas, mais je me fais gloire de *l'avoir étudié* et *d'en avoir profité*, comme c'était mon droit et mon devoir. J'en ai fait autant avec Sébastien Bach, avec Haydn, Beethoven, Mozart et tous les maîtres de toutes les écoles. Je ne me crois pas obligé pour cela de dire de chacun d'eux que lui seul est dieu, et que je suis son prophète. »

Puis, il développe cette thèse que tout n'est pas également bon dans l'œuvre de Richard Wagner, et surtout que son théâtre apparaît plein de défauts ou plein de qualités qui ne sauraient s'assimiler à la nature française (1). Il ne s'aperçoit pas lui-même que sa critique

(1) Il est bien entendu que cette appréciation, dans ce qu'elle a *de relatif*, n'a rien qui nous choque. Mais il ne faut pas, selon nous (et c'est en cela que consiste l'erreur commise avec préméditation peut-être par Saint-Saëns), que la critique qu'elle contient possède une valeur *absolue*.

devient tellement acrimonieuse, qu'elle produit le résultat opposé à celui qu'il en attendait, et qu'elle pourrait être signée d'un musicien absolument hostile au drame musical et même à la musique de Wagner, dont il a été le profond admirateur.

Je relèverai surtout sa conclusion : « Jeunes musiciens, si vous voulez être quelque chose, restez français (1)! Soyez vous-mêmes, de votre temps et de votre pays. Ce qu'on vous montre comme l'avenir, c'est déjà le passé. L'avenir est avec vous. Malheureusement, comme je le disais tout à l'heure, il n'y a pas d'art sans public et le public vous échappe. On lui a tant chanté depuis un demi-siècle les louanges de l'art italien et de l'art allemand qu'il ne croit pas à l'art français. Qu'on annonce l'apparition d'un opéra étranger, il y courra comme au feu, quitte à revenir l'oreille basse, comme après la première représentation de certain opéra italien ; mais viennent des ouvrages comme *Faust*, comme *Carmen*, il attendra pour y courir que l'univers les ait acclamés. Paris, qui faisait autrefois les gloires, se contente maintenant de les consacrer. Il reçoit la lumière au lieu de la donner ; ce soleil se résigne au rôle modeste de lune. Eh bien! ce n'est pas encore assez. Quand le monde entier nous proclame les maîtres du théâtre, on veut nous mettre à l'école du théâtre allemand. »

Ainsi, Saint-Saëns, après avoir affirmé hautement qu'il se faisait gloire *d'avoir étudié Wagner et d'en avoir profité*, conseille aux jeunes musiciens de fuir l'école allemande! Quelle contradiction! C'est l'auteur du *Rouet d'Omphale*, de la *Marche héroïque*, de *Phaéton*, de la *Danse macabre*, du *Déluge*, de *Samson et Dalila*, d'*Henry VIII*, surtout des symphonies, concertos, quintette, quatuor,

(1) Ce recours à l'apostrophe rentre dans les moyens ordinaires d'un autre grand maître, d'un autre membre de l'Institut, d'un autre ennemi juré de Wagner, lorsqu'il lui plaît de passer critique d'art. Est-ce que Saint-Saëns se risquerait parfois à écrire A LA GOUNOD ?

trio, etc..., de toutes ces œuvres où le compositeur s'est inspiré du grand art symphonique de la muse allemande, c'est un des promoteurs de la renaissance musicale en France, qui abandonnerait maintenant la voie suivie jusqu'à ce jour et qui a fait sa gloire pour retourner... à la muse de Boieldieu, d'Auber, d'Adam, etc., à cette vieille momie qui est en train d'aller rejoindre celles du musée égyptien au Louvre, et cela, quoi que disent, quoi que fassent les Burgraves, les admirateurs forcenés de la musique qui berce? Nous nous refusons à le croire.

Quelle a été la principale cause de la régénération musicale en France, depuis un certain nombre d'années, de cette transformation incroyable du goût, du travail aussi bien des artistes que des amateurs? A qui Saint-Saëns lui-même doit-il d'être un contrapontiste remarquable, un symphoniste hors ligne? La réponse est facile. Les principaux critiques d'art en France, des juges compétents nous la fourniront.

« La musique française qui s'était corrompue, il y a cinquante ans, *sous l'influence néfaste du dilettantisme italien*, eût-elle pu se régénérer sans s'être retrempée aux sources limpides du grand art symphonique *dans un embrassement furieux avec la muse allemande*, de Haydn à Wagner? (1) »

Dans sa remarquable étude sur Richard Wagner (2), A. de Gasperini disait : « Qu'il me soit permis de le dire, l'art privilégié, l'art de l'Académie, de la caste, a fait son temps; son idéal a changé. Au lieu de s'amoindrir en des mains frivoles qui l'asservissaient au profit de quelques-uns, il tend à se tourner du côté des masses, à s'inspirer des foules pour les inonder à son tour de ses clartés puri-

(1) *Henry VIII et l'opéra français*, par E. Hippeau (page 9), 1883.
(2) *La nouvelle Allemagne musicale, Richard Wagner*, par A. de Gasperini, 1866 (page 9).

fiantes; enfin, loin d'être seulement un délassement, une distraction, une mode, quelque chose de mobile et de fuyant qui nous prend surtout par les sens, il a agrandi son domaine, il s'est fait l'interprète de nos aspirations les plus hautes, les plus généreuses, il s'est mesuré avec l'infini; il nous a appelés à lui, enfin, comme à la seule source intarissable où puisse s'abreuver l'âme humaine en quête de la vérité et de ses splendeurs.

» Malheur à ceux qui ne comprennent pas cette *évolution* profonde de l'art moderne devant une société ébranlée elle-même et remaniée jusqu'en ses profondeurs! Le vrai sens du travail qui s'accomplit dans l'ordre esthétique leur échappe absolument; ils sont condamnés à l'adoration stérile du passé, au jeu misérable de formules creuses et impuissantes ».

C'était la même thèse que celle qui a été soutenue, dans des termes presque identiques, par Eusèbe Lucas, dans son poétique travail sur les maîtres (1).

« Nous ne sommes point *un peuple de musiciens*, mais nous pouvons le devenir. S'il est vrai de dire que les aptitudes varient suivant les individus et que chaque peuple élève l'art ou l'abaisse au niveau de son intelligence, il n'est pas vrai d'affirmer que le goût de chacun est voué d'avance à telle forme de l'art, et qu'il est impossible de le modifier ou de l'épurer. L'éducation musicale et *les bons exemples* mis à la portée de tout le monde doivent infailliblement développer les instincts, ouvrir à l'intelligence des horizons plus vastes et habituer les masses au contact des grandes œuvres de toutes les écoles et de tous les temps (2). »

L'institution des concerts populaires en France a eu un double résultat : celui d'initier le public et les artistes aux beautés de l'art symphonique allemand et d'ouvrir

---

(1) *Les concerts classiques en France*, par E. Lucas (1876), page 53.
(2) *Notes de musique*, par Ernest Reyer (1875), page 32.

un débouché aux jeunes compositeurs français qui se voyaient refuser l'accès des théâtres de musique. Saint-Saëns a été l'un des premiers à en bénéficier. Il ne devrait pas l'oublier. C'est à l'école allemande qu'il doit les qualités de son orchestration ; c'est à Bach, à Beethoven, à Wagner qu'il est redevable des succès qu'il a obtenus.

S'est-il souvenu de tout ce passé en écrivant les lignes que j'ai signalées dans son ouvrage : *Harmonie et Mélodie?* S'est il même rendu un compte bien exact de sa situation, de son attitude à l'égard de Richard Wagner ? Il a eu des amis imprudents, trop zélés, qui, sous un faux prétexte de patriotisme, ont voulu l'ériger en maître en face du Maître allemand. Ils ont tellement été à rebours du sentiment de la grande majorité des musiciens vis-à-vis d'un génie aujourd'hui indiscutable, ils ont si bien prôné les œuvres du compositeur français pour bafouer celles du créateur du drame musical qu'ils lui ont porté le plus grand préjudice.

D'autre part, Saint-Saëns possède un caractère très irritable (1) ; il ne peut souffrir, dit-il, qu'on lui impose des admirations. Il suffira qu'on loue devant lui avec ardeur le *Quintette* de Schumann, une des plus belles pages de la musique instrumentale au dix-neuvième siècle, pour qu'il en fasse immédiatement la critique la plus acerbe. Il eut pour cette œuvre, pendant plusieurs années, *un enthousiasme débordant, furieux...* C'est lui-même qui l'avoue. Aujourd'hui, l'audition lui en est pénible, et il faut que tout le monde soit de son avis !

Il a été de même en ce qui concerne les œuvres de R. Wagner; il en fut le partisan le plus acharné, alors que plusieurs de ses amis commençaient seulement à en saisir les beautés. Le culte de ceux-ci n'a fait que

---

(1) En dehors de cette irritabilité, il faut reconnaître que Saint-Saëns est dévoué, affectueux pour ses amis, plein d'égards et exempt de jalousie à l'égard de ses rivaux (*rara avis*), et toujours prêt à rendre service aux jeunes artistes qui réclament ou ses conseils ou son concours.

s'accroître (ce qui est généralement la règle, lorsque c'est l'art le plus élevé qui en est cause); celui de Saint-Saëns a diminué. *Inde iræ.* L'admiration peut-être un peu exclusive de personnes de son entourage pour l'œuvre grandiose de l'auteur de tant de créations destinées à résister, envers et contre tous, à toutes les vicissitudes du goût, parce qu'elles ont été puisées aux sources mêmes de l'art, n'a pas été une des moindres causes de l'attitude de Saint-Saëns.

Mais, quoi qu'il dise et tout en restant français, il procède bien de l'école allemande, il en est le fervent disciple. Ecartant toute intention d'irrévérence envers l'illustre académicien, on pourrait assez justement l'appeler: *le Wagnérien sans le savoir.*

Écoutez ce qu'un maître d'aujourd'hui, Ernest Reyer, dont Saint-Saëns lui-même ne contestera, je l'espère, ni la haute valeur, ni la grande autorité, a affirmé en rendant compte de *Proserpine :*

« Pourquoi ces phrases typiques si fréquemment et si habilement ramenées; pourquoi cette importance symphonique donnée à l'orchestre ; pourquoi cet enchaînement de scènes à la place de morceaux étiquetés ; pourquoi cette forme dialoguée qui, à de très rares exceptions, persiste d'un bout à l'autre de l'ouvrage; pourquoi ce parti pris de rompre avec les vieux usages et les vieilles formules, s'il est vrai que l'auteur de *Proserpine* ait renié ses croyances et déserté le culte de celui que ses fervents disciples appellent le vrai Dieu ?

» Atteints de wagnérisme, nous le sommes à peu près tous, à des degrés différents peut-être ; mais nous avons bu, nous buvons et nous boirons à la même source, et la seule précaution à prendre est de n'y pas noyer notre personnalité. »

La personnalité de Saint-Saëns, comme celle de Reyer du reste, est assez grande pour qu'elle ne coure pas le danger signalé par l'auteur de *Sigurd.* Seulement, à l'exemple de ce dernier, Saint-Saëns devrait avoir la

franchise de déclarer que l'école musicale française, depuis un certain nombre d'années, a su prendre dans l'école allemande ce qu'elle avait de bon, — que de l'union des deux écoles est née cette *évolution* qui a transformé l'art symphonique en France et d'où sortira la régénération de l'opéra français (*Henry VIII* le laisse pressentir), — que, loin de tuer l'art français, cette union n'a fait que lui donner une impulsion nouvelle, saine, vigoureuse, — que la musique, enfin, est une *science aussi bien qu'un art* et que l'on doit, par conséquent, avoir foi dans le progrès continu d'une science qui ne fait que de naître ! (1).

Ceci dit pour réfuter une partie des assertions erronées émises par l'auteur d'*Henry VIII* dans son ouvrage : *Harmonie et Mélodie*, nous étudierons la vie et les œuvres de Camille Saint-Saëns, en tant que musicien et critique d'art, avec l'impartialité imposée à tout biographe qui veut peindre un caractère, discuter un talent sans parti

---

(1) « La musique *n'est pas seulement un art*, c'est une *science*. On est un musicien charmant ou puissant quand la nature l'a voulu ; on est un musicien savant quand on a le courage d'étudier la musique comme une science abstraite. J'honore infiniment cette science-là comme toutes les autres. J'ose dire qu'elle mérite surtout notre admiration et notre reconnaissance, parce qu'elle donne à l'art plus d'éclat et de solidité. »

JULES SIMON. — Discours prononcé à l'occasion de l'érection de la statue de Victor Massé à Lorient, et d'une plaque commémorative sur sa maison natale. (Septembre 1887.)

— D'autre part, Maurice Kufferath, dans son intéressant travail sur la *Walkyrie* de R. Wagner (Bruxelles 1887), repousse également la théorie émise par Saint-Saëns, qui consiste à affirmer que la musique, *n'étant pas une science*, n'est pas susceptible de perfectionnement. Il lui démontre, par des arguments indiscutables et autres que ceux invoqués ci-dessus, combien il a mal interprété la thèse développée par V. Hugo dans sa merveilleuse étude sur W. Shakspeare et sur laquelle Saint-Saëns s'appuie pour s'en faire une arme contre R. Wagner.

— Enfin, E. Reyer, dans ses *Notes de musique*, dit textuellement : « Souvenez-vous surtout que la science est peu de chose sans l'inspiration, et que l'*inspiration n'est rien sans la science*. »

pris et avec le désir de mettre en lumière aussi bien les défauts que les qualités du modèle qu'il a sous les yeux.

***

II

LA BIOGRAPHIE

On peut dire de Saint-Saëns qu'il a été un *petit prodige*. Mais il n'est pas devenu ce que deviennent le plus souvent les *petits prodiges*, qui, élevés en serre chaude, périclitent aussitôt qu'ils sont transplantés en pleine terre qu'ils arrivent à l'âge d'hommes. Adieu les culottes courtes, les longs cheveux tombant sur les épaules, les jaquettes serrées à la taille, que les parents tiennent à conserver pour prolonger l'émerveillement des masses ! Aussitôt l'attirail du *petit prodige* disparu, le talent s'évanouit également. Celui de Saint-Saëns a résisté aux mièvreries, aux faiblesses qui accompagnent ordinairement l'éclosion d'un talent apparaissant à l'aurore de la vie ; il avait en lui la force nécessaire pour vaincre l'atrophie, qui est la conséquence du chauffage à outrance d'une nature précoce.

Né le 9 octobre 1835, à Paris, rue du Jardinet, n° 3, en plein quartier latin, il porte bien la marque de son origine. D'un esprit vif et caustique, il a de la blague du gamin de Paris, et nous aurons à narrer, dans le cours de cette étude, quelques épisodes de haute fantaisie qui feront connaître un des côtés bien particuliers de son caractère.

Ayant perdu de fort bonne heure son père, qui était attaché à une administration, il fut élevé par sa mère, artiste peintre, et sa grand'tante. Sa santé était fort délicate, et ses deux tutrices s'ingéniaient à lui prodiguer les soins les plus intelligents ; elles l'emmenaient souvent

passer la journée dans les bois de Clamart et de Meudon. Ce fut sa grand'tante, excellente musicienne, qui lui révéla les principes de la musique. Il l'appelait sa *bonne maman,* et c'est à elle qu'il attribue le développement de ses qualités naturelles. Son influence sur lui fut la même que celle exercée sur Vincent d'Indy par sa grand'mère.

Ici se placent les anecdotes qui témoignent de la précocité du jeune Camille (1). Bien que, dans certains cas, il y ait lieu de se défier de ces petits faits historiques, fabriqués malheureusement trop souvent pour les besoins de la cause, ceux qui concernent l'enfance de Saint-Saëns sont puisés à des sources trop certaines pour que nous fassions difficulté pour les admettre.

Sa mère racontait que « voyant son fils en quête des moindres sons, curieux de débrouiller et de retenir la tonalité de tous les bruits, elle s'ingéniait à régler les pendules de la maison, de telle sorte qu'elles sonnaient sans interruption, l'une après l'autre, les douze coups de midi. Le jeune Camille prêtait l'oreille à ces sonneries diverses, les comparait, les reproduisait avec la voix, cherchant les différences de vibration et de timbre. »

Et ces expériences étaient renouvelées fort souvent. Il jouait, un jour, dans une chambre avec sa mère, lorsqu'on introduisit un visiteur dans la pièce voisine. Saint-Saëns s'était mis immédiatement à l'écouter marcher, et, au bout de quelques secondes, il dit avec le plus grand sérieux : « Ce monsieur fait en marchant une noire et une croche. » Et il est de fait que le visiteur marchait d'un pas inégal.

Il a raconté lui-même, dans un de ses écrits (2), que sa famille prenait plaisir à développer ses dispositions précoces : « Dans mon enfance, j'avais l'oreille très délicate,

---

(1) La plupart des anecdotes concernant l'enfance de Saint-Saëns ont été rapportées par Fourcaud (*Revue du Monde musical et dramatique*, 7 décembre 1878) et par Albert Dayrolles (*Figaro* du 4 mars 1883).

(2) *Harmonie et Mélodie*, page 241.

et l'on s'amusait à me faire désigner la note produite par tel ou tel objet sonore; j'indiquais la note sans hésitation. »

N'étaient-ce point là des dispositions déjà bien marquées pour la musique descriptive, qu'il affectionna tout particulièrement plus tard et qui a été pour lui une des causes principales et les plus justifiées de ses succès? Aujourd'hui encore, Saint-Saëns a conservé la passion de prêter l'oreille aux mille voix de la Nature : la rumeur des éléments, le fracas du tonnerre, le bruissement des feuilles sèches secouées par le vent, le mugissement de la tempête, la *mélodie de la forêt*, tout est pour lui un sujet d'observations. Aussi n'est-il point étonnant que, suivant l'exemple d'illustres devanciers, tels que Beethoven et R. Wagner, pour ne citer que les plus marquants, il ait introduit dans ses poèmes symphoniques des scènes descriptives qui n'étaient que le résultat d'observations personnelles et d'impressions prises au sein même de la nature.

Nous ne remonterons pas à Louis XVI pour rechercher les influences héréditaires au point de vue musical, bien que nous ayons lu quelque part qu'un de ses grands parents, du côté maternel, au dix-huitième siècle, aurait inventé pour son usage un orgue à soufflet qu'il mettait en jeu avec des pédales. Nous préférons simplement constater que sa grand'tante possédait les connaissances musicales voulues pour influencer un enfant aussi bien doué.

Dès l'âge de trois ans, le jeune Camille prenait sa première leçon sur un vieux piano que la *bonne maman* avait fait remettre en état, et, quelques années après, il était à même de déchiffrer une partition de Grétry. Ses premiers professeurs furent Stamaty pour le piano et Maleden pour la composition; il avait sept ans lorsqu'il fut confié à leurs soins. Stamaty, bien qu'ayant commencé ses études musicales fort tardivement, avait acquis de Kalkbrenner la connaissance la plus parfaite

des règles fondamentales de l'art; divers voyages en Allemagne, où il connut Mendelssohn et Schumann, avaient, en outre, accru son goût pour les œuvres classiques. Aussi, tous les élèves sortis de ses mains, Gottschalk, Saint-Saëns, Mme de la Frégeollière et bien d'autres devinrent des exécutants fort remarquables, grâce aux excellents principes qu'il leur inculqua, surtout au point de vue du mécanisme, de la correction et de la pureté du style. Quant à Maleden, qui, après un séjour en Allemagne, à Darmstadt, près de Gottfried Weber, avait fondé une École de musique à Limoges, sa ville natale, puis l'avait transportée à Paris, en 1841, on peut dire que sa plus grande gloire est d'avoir compté parmi ses élèves l'auteur d'*Henry VIII*.

Les progrès de Saint-Saëns furent très rapides : grâce à cette mémoire prodigieuse, qui a toujours fait l'étonnement de ses contemporains, il put apprendre et retenir avec une facilité incroyable les partitions les plus compliquées, les traités les plus ardus. Son inclination très marquée pour les sciences exactes lui fut également d'un grand secours pour l'étude de la partie aride de l'art musical. Bientôt, il entrait au Conservatoire dans la classe d'Halévy, où il eut pour condisciples Cohen, Jacoby, Lecocq... puis il fréquentait en même temps le cours d'orgue de Benoît; il y obtint en 1849 le second prix, et en 1851 le premier. Déjà pianiste hors ligne, il allait devenir un organiste remarquable; entre temps, il ne négligeait pas ses travaux de composition.

A cette époque, les élèves des classes de composition étaient exclus des répétitions générales de la Société des concerts. Ils étaient, dit Saint-Saëns lui-même (1), « privés du meilleur moyen qu'ils pussent trouver d'apprendre quelque chose, quand ce moyen était à leur portée. La tentation pour moi était irrésistible; je me faufilais dans les couloirs, je me blottissais dans les loges; j'arrivais

(1) *Harmonie et mélodie* (page 194).

toujours à attraper quelques bribes de musique, et je rapportais dans les classes une odeur de Beethoven et de Mozart, qui sentait le fagot. » Le *jeune musicien français* chantait *alors* les louanges de l'art allemand, et pensait probablement que la muse française avait tout à gagner, à fraterniser avec la muse allemande !

En 1852 (il avait dix-sept ans), il se présentait, mais sans succès, au concours annuel de l'Institut pour le prix de Rome. Rapprochement bien curieux ! Ce fut dans cette même année, le 18 décembre, que sa *première symphonie* en *mi* bémol, envoyée sous le voile de l'anonyme (1), à la Société de Sainte-Cécile, que dirigeait Seghers (2) et reçue avec enthousiasme, fut exécutée avec le plus grand succès. Il faut lire dans les Mémoires de Berlioz ses amusantes révélations sur la manière dont étaient alors jugées à l'Institut les diverses cantates soumises à l'examen d'un jury, composé de peintres, statuaires, architectes, graveurs en médaille, graveurs en taille douce, au milieu desquels on voulait bien tolérer quelques musiciens ! Saint-Saëns passa sous les fourches caudines de cet aréopage si expert ; on lui préféra probablement un musicien, amateur de *la musique comme tout le monde doit en faire*, selon l'adorable expression de Cherubini (3). Il est à remarquer également que sa *première symphonie*, si bien accueillie à la Société de Sainte-

---

(1) Le manuscrit était accompagné d'une note à peu près ainsi conçue :

« Comme cette symphonie n'est pas facile à exécuter et qu'elle nécessitera quelques répétitions supplémentaires, ci-joint un billet de : *cinq cents.* »

Ces deux derniers mots étaient accompagnés d'un parafe. En signant ainsi, Saint-Saëns avait voulu faire un calembour ; c'est bien là un des côtés de son caractère.

(2) Seghers a été le précurseur de Pasdeloup. En fondant la Société de Sainte-Cécile, il avait jeté les bases de l'institution des grands concerts symphoniques en France.

(3) La cantate donnée au concours était : *Le Retour de Virginie*, paroles de M. Rollet. Le premier grand prix fut décerné à M. Cohen et le second à M. Poise.

Cécile, lorsqu'elle fut présentée sans nom d'auteur, ne souleva plus un enthousiasme aussi grand, lorsque le public apprit qu'elle était l'œuvre d'un jeune homme de 17 ans! C'est bien un peu ce qui arriva à Berlioz, quand il eut l'heureuse idée de faire exécuter l'*Enfance du Christ* sous le nom de Ducré. Acclamée au début, elle fut vivement discutée aussitôt que le véritable nom de l'auteur fut connu. Bon public, véritable troupeau de moutons, voilà bien de tes coups!

Saint-Saëns était nommé organiste à l'église Saint-Merry en 1852 ou 1853 et ne quittait ces fonctions qu'en 1858 pour prendre le grand orgue de la Madeleine, qu'abandonnait Lefébure-Wély. En 1861, il était chargé d'une classe de piano à l'institut Niedermeyer où l'avait précédé sa réputation de pianiste et de compositeur. Il est de fait qu'il avait déjà entrepris à l'étranger ces voyages artistiques qu'il devait étendre encore par la suite et qui avaient contribué à le mettre en vue non seulement comme un exécutant de première force, mais comme un compositeur de grand avenir. La critique commençait à le placer sur la même ligne que Rubinstein, Liszt, Ritter, Planté, Diémer, Delaborde... Aussi fut-il très apprécié et très recherché à l'institut Niedermeyer; il y apportait des idées nouvelles et propageait les œuvres de Schumann, de Chopin, de Wagner. Un de ses élèves préférés était Gabriel Fauré.

Ses tournées en Europe, ses nombreux concerts, ses œuvres si variées par les genres adoptés (musique symphonique, de chambre, religieuse, descriptive, etc.) avaient tellement attiré l'attention sur lui qu'en 1859 Hans de Bulow, le gendre de Liszt, le grand admirateur de Wagner, le pianiste bien connu, écrivait : « Il n'est pas de monument artistique de quelque pays, école ou époque que ce soit, que Saint-Saëns n'ait étudié à fond. Quand nous vînmes à causer des symphonies de R. Schu-

mann, je fus on ne peut plus surpris de les lui voir réduire au piano avec une facilité et une exactitude telles que je restai confondu, en comparant cette prodigieuse mémoire à la mienne, dont on fait pourtant tant de bruit... En causant avec lui, je voyais, que rien ne lui était étranger et, ce qui le grandissait à mes yeux, c'était la sincérité de son enthousiasme et sa grande modestie. »

A la Madeleine, il obtint un vif succès comme organiste. Sa passion pour l'orgue ne fit que s'y développer et il retira de l'étude approfondie de cet instrument cette grande correction, cette largeur de style que l'on retrouve dans nombre de ses créations. Néanmoins, il n'est pas inutile de faire remarquer qu'il s'est un peu trop souvenu de l'orgue dans telles pages de ses œuvres symphoniques ou de musique de chambre, en y introduisant des traits et des effets qui sont absolument particuliers à cet instrument. Nous les indiquerons, lorsque nous analyserons ses diverses compositions.

Nous avons vu qu'en 1852, Saint-Saëns avait concouru pour la première fois à l'institut pour le prix de Rome. Il se représenta en 1864, c'est à-dire douze ans après; il avait alors 29 ans et était dans la pleine maturité de son talent. On pouvait donc supposer qu'il obtiendrait le prix d'emblée. Point! il fut admis en loge; mais, après la composition faite, le jury, cet aréopage panaché de peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et musiciens(1), jugeant un peu tard que le jeune compositeur se trouvait dans des conditions de talent trop supérieures à celles de ses concurrents, le plaça pour ainsi dire hors concours. C'est du moins le motif qui a toujours été donné de l'échec ou plutôt de l'exclusion de Saint-Saëns. Le prix de Rome fut décerné à Victor Sieg.

Trois ans plus tard, en 1867, un concours était ouvert pour la composition d'une cantate qui devait être exé-

(1) D'importantes modifications ont été apportées en 1865 à la composition du jury.

cutée à l'inauguration de l'Exposition universelle de Paris. Saint-Saëns arriva bon premier avec les *Noces de Prométhée*: l'œuvre fut acclamée. Voici ce qu'écrivait au sujet de cette cantate, Berlioz à son meilleur ami Humbert Ferrand, le 11 juin 1867 : (1) « Je vous écrivais ces quelques lignes au Conservatoire, où devait se réunir le jury dont je fais partie pour le concours de composition musicale de l'Exposition. On m'a interrompu pour entrer en séance et donner le prix. On avait entendu, les jours précédents, cent quatre cantates et j'ai eu le plaisir de voir couronner (à l'unanimité) celle de mon jeune ami Camille Saint-Saëns, l'un des plus grands musiciens de notre époque. . . . . Je suis tout ému de notre séance du jury ! Comme Saint-Saëns va être heureux ! j'ai couru chez lui lui annoncer la chose. Il était sorti avec sa mère. C'est un maître pianiste foudroyant. Enfin ! voilà donc une chose de bon sens faite dans notre monde musical. Cela m'a donné de la force ; je ne vous aurais pas écrit si longuement sans cette joie » (2). Nous n'ajouterons aucun commentaire à cette lettre, écrite en toute intimité, qui n'était pas destinée à voir le jour et qui met pour ainsi dire à nu le cœur profondément affectueux de Berlioz pour ceux qu'il chérissait. Mais, que pensez-vous d'un jury qui, en 1864, ne reçoit pas sous un fallacieux prétexte un compositeur du talent de Saint-Saëns, alors qu'il n'avait pour concurrents que quelques jeunes gens de son âge, tandis que, trois ans plus tard, un autre jury proclamait à l'unanimité la supériorité du même Saint-Saëns sur cent quatre musiciens de tout âge, qui

---

(1) *Lettres intimes* de Berlioz (page 304).

(2) Le *Moniteur* du 12 juin 1867 contenait la note suivante : « Le comité de la composition musicale a décerné aujourd'hui, à l'unanimité et au premier tour de scrutin, le prix unique à la cantate présentée au concours international de musique par M. Camille Saint-Saëns. Ce prix lui a été disputé par cent deux concurrents. » (Berlioz, dans sa lettre du 11 juin 1867, donne le chiffre de *cent quatre*.)

avaient concouru pour la composition de cette cantate de l'Exposition universelle de 1867 ?

Pendant le siège de Paris par l'armée allemande en 1870, Saint-Saëns fut incorporé dans le bataillon de marche de l'Elysée et alla souvent aux avant-postes dans le sud de Paris, à Montrouge, Arcueil-Cachan... Lorsque son service le lui permettait, il jouait assez fréquemment dans les concerts organisés au bénéfice des blessés, concerts dans lesquels les artistes, soldats d'occasion, paraissaient la plupart du temps en uniforme. Il parle encore avec beaucoup de bonne humeur de ce temps déjà lointain et des camaraderies du bataillon.

Il passa la période de la Commune à Londres.

***

Si Sainte-Beuve et de Pontmartin ont eu leurs causeries littéraires du lundi et du samedi, Saint-Saëns eut ses réunions musicales du lundi. Lorsqu'il demeurait rue du Faubourg-Saint-Honoré, il recevait déjà quelques intimes, Jadin, Bussine, Regnault, Clairin, etc... et les initiait non pas seulement à sa musique mais à celle des Maîtres d'autrefois. Peu à peu, le cercle s'agrandit; nombre d'amateurs, de musiciens français et étrangers étaient très désireux d'assister à ces soirées artistiques et même de s'y faire entendre. Quand il vint s'établir avec sa mère rue Monsieur-le-Prince, n° 14 (en 1876, nous avons lieu de le croire), les fameux lundis étaient fort suivis.

La quantité d'artistes de talent de toutes les nations qui ont traversé ce salon hospitalier est considérable. Nous citerons au hasard : Rubinstein, Madame Viardot, Gounod, Massenet, la princesse de Metternich, le comte Zichy, Bizet, Lalo et Madame Lalo, G. Fauré, Madame Trélat, Vincent d'Indy, Chabrier, Duparc, Messager, Marsick, Pagans, Sarrasate, Lasserre, Lebouc, etc..... Rien de plus patriarcal, de plus simple que ces réunions

cosmopolites; aucun programme arrêté à l'avance. La conversation amenait-elle à parler de l'œuvre d'un compositeur, quel qu'il fût, on l'exécutait immédiatement.

La musique commencée à neuf heures finissait généralement à onze. Saint-Saëns se prodiguait beaucoup et donnait à tous des preuves de sa prodigieuse mémoire, de sa dextérité en exécutant à première vue les partitions les plus compliquées, arrivées tout récemment d'Allemagne, notamment celles de Wagner qui intéressaient alors vivement les véritables artistes. On les lisait et les étudiait avec passion et le maître de la maison était un des premiers à les analyser et en signalait les beautés grandioses. Il faisait là, on peut le dire, une sorte d'apostolat et enseignait à tous la parole... wagnérienne !

Son excellente mère apparaissait au milieu de tout ce monde comme un charmant portrait de femme des premières années de ce siècle avec son costume à la mode de 1820 à 1830, ses cheveux frisés autour des tempes, sa physionomie pleine de droiture et en même temps d'affabilité.

Certains lundis d'humeur joyeuse, la scène se transformait. La Muse lyrique cédait la place à une muse plus légère; on secouait un peu les grelots de la folie en jouant la *Belle Hélène* du maëstro Offenbach (1). Les costumes étaient de rigueur : Regnault ou Bizet remplissait le rôle de la Belle Hélène, Jadin celui du beau Pâris, Saint-Saëns celui de Calchas. C'était une véritable succursale des Bouffes ou des Variétés ! Le maître du logis trouvait là une occasion de donner cours à sa verve parisienne, à sa nervosité, à sa vivacité d'esprit d'atelier. Il avait composé lui-même le texte et la musique d'une charge à fond de train contre l'Opéra sérieux italien,

---

(1) Il est à remarquer que le créateur de l'opérette, cette scorie de l'art musical, qui a pris de si fortes racines dans le beau pays de France, n'est pas un Français, mais un Prussien.

Gabriella di Vergy (1). La donnée de cette bouffonnerie en un acte reposait sur la légende du Croisé qui, au retour de la Palestine, surprend sa femme en galante aventure et imagine, comme vengeance, de faire manger à l'épouse infidèle le cœur de son amant. Il y avait là certaine chanson à boire d'une verve et d'une virtuosité ébouriffantes! Saint-Saëns ne craignait pas de dévoiler ce côté fantaisiste de sa nature chez ses amis, Bizet, Chabrier, Madame Viardot... C'est ainsi qu'un jour, dans le salon de cette dernière, il interpréta en costume, au milieu d'une charade, le rôle de Marguerite du *Faust* de Gounod (scène des bijoux).

Et cependant, il était loin d'être un partisan de l'opérette, de l'opéra bouffe! Voici ce qu'il disait de ce genre bâtard dans un article sur Offenbach (2) : « Quand on voit quelle importance l'opérette a prise dans le monde, dans le monde entier, on croit assister à un vaste accès de folie du genre humain, à une ronde désordonnée que mène un Mephistophélès blagueur, artisan de la décadence. L'opérette a pris à tâche de tout rapetisser, de tout avilir, et elle a réussi. Elle a fait plus encore : elle a donné à l'univers civilisé, le goût, le désir, presque la passion de tout ce qui est vil et petit.....

» Assurément, l'illustre fondateur de l'opérette n'en avait pas prévu les hautes destinées, et même on ne saurait prétendre avec justice qu'il ait médité froidement et préparé de longue main son œuvre néfaste ».

***

Lorsque la Société nationale de musique se constitua

---

(1) Cette *Pochade mi-caremo carnavalesque, en parodie d'un opéra italien, composée (paroles et musique) par un ancien organiste (œuvre de jeunesse)*, — tel est le titre de la pièce, — a été jouée en 1885 à la Trompette. Mme Pauline Viardot tenait le piano, J. Franck la harpe; Marsick faisait le ténor, Lepers le baryton et Mme Conneau la prima donna.

(2) *Harmonie et Mélodie*, page 218.

le 25 février 1871, sous la présidence de Romain Bussine. Saint-Saëns accepta les fonctions de vice-président, et il fut un des membres les plus actifs de cette société qui avait pour but spécial de propager les œuvres, pour la plupart inédites, des compositeurs français. La première séance eut lieu le 17 novembre 1871 dans les salons de la maison Pleyel et Wolf. Le nombre des adhérents, qui n'était au début que de trente, s'élevait déjà à cent soixante-dix en 1873. Il donna son concours à bien d'autres réunions musicales, notamment à la Trompette, pour laquelle il composa son fameux *Septuor* (op. 65) pour trompette, deux violons, alto, violoncelle, contrebasse et piano.

Ce fut en 1871 qu'il perdit sa grand'tante, cette *bonne maman* qui avait si bien dirigé, dès le principe, son éducation musicale ; elle était âgée de quatre-vingt-neuf ans.

Il est impossible de suivre Saint-Saëns dans ses pérégrinations artistiques en France et à l'étranger, tant le nombre en est considérable. En cela, il prit pour modèles Brahms, Rubinstein, Liszt, notamment les deux derniers et il sut, tout en cueillant de nombreux lauriers, ne pas encourir le reproche qui a été fait à quelques compositeurs de jouer le rôle ou de faire le métier de commis-voyageurs en musique. Ces voyages à travers l'Europe prirent même une telle extension qu'en 1877 il fut forcé de renoncer à ses fonctions d'organiste à la Madeleine ; il eut pour successeur Théodore Dubois. Une seule fois, nous devons le dire, Saint-Saëns fut assez mal accueilli à l'étranger. Dans un concert donné à Berlin le 22 janvier 1886 par la Société philharmonique et où il se faisait entendre comme pianiste, de nombreuses et bruyantes protestations éclatèrent à son apparition. Elles étaient motivées par le bruit qui avait transpiré de son opposition sourde aux représentations projetées de *Lohengrin* à Paris. Dans la tournée qu'il entreprit en 1887 en Russie avec MM. Taffanel, Turban et Gillet, il fut admirablement

reçu et applaudi comme pianiste et compositeur à Saint-Pétersbourg et à Moscou.

Nous ajouterons que, parmi les grands musiciens français et étrangers qui lui furent très sympathiques, on peut nommer en première ligne : Berlioz, Reyer, Gounod; — Wagner, Rubinstein, Liszt, Tschaïkowsky et Hans de Bulow. C'est à *Lelio* que Saint-Saëns dut de faire la connaissance de l'auteur de la *Damnation de Faust*.

Saint-Saëns a été fait chevalier de la Légion d'honneur après l'exécution de sa cantate, *les Noces de Prométhée*, et promu au grade d'officier après *Henry VIII*.

Grand admirateur de Mozart, il adressait le 12 octobre 1887 la lettre suivante au directeur du *Paris illustré* qui, à propos du centenaire de *Don Juan* à l'Opéra (26 octobre), avait eu l'idée de demander aux maîtres de l'école française leur appréciation sur Mozart :

« Cher Monsieur,

» J'avais cinq ans lorsqu'un ami de ma famille me fit présent de la partition d'orchestre de *Don Juan*. J'ai été nourri de ce chef-d'œuvre ; de là sans doute le culte que j'ai conservé pour Mozart en dépit des tempêtes qui ont bouleversé le monde musical.

» Agréez l'expression de ma considération la plus distinguée.

» C. Saint-Saens. »

A l'exposition des Souvenirs de Mozart, organisée à l'Opéra à l'occasion de ce centenaire, Saint-Saëns a envoyé un médaillon de Mozart par Ingres, que lui avait donné le peintre de la *Source*, et un manuscrit du maître de Salzbourg (marche pour deux violons, alto, violoncelle et deux cors).

***

Une grande franchise de nature, un appétit des choses de l'art, de la science même (peinture, littérature, ma-

thématiques, astronomie), en un mot de tout ce qui est intelligent, une gaieté pleine de la blague du gavroche éclatant à l'improviste, un grand cœur et une vive sensibilité sous des apparences froides et sèches, qui lui ont attiré de nombreuses sympathies; — à côté de ces qualités, une mobilité d'esprit, un certain amour du paradoxe, une versatilité dans ses jugements, dans ses admirations et un ton cassant dans la controverse, qui lui ont valu bien des inimitiés, tel est au moral le portrait de Camille Saint-Saëns.

Physiquement, il est de moyenne taille, maigre, nerveux, d'aspect malingre. Il a le front largement découvert, les yeux vifs et intelligents, le nez très accentué en bec d'aigle; les cheveux, un peu rares sur le devant de la tête, sont bruns, grisonnants ainsi que la barbe qu'il porte entière et courte; la bouche dessine un sourire pincé, — un rictus moqueur qui s'étend à toute la physionomie.

***

III

LE MUSICIEN

En lisant les pages que Saint-Saëns a consacrées à Liszt (1), il est facile de découvrir l'influence que le créateur des *Poèmes symphoniques* a exercée sur l'auteur du *Rouet d'omphale*, de *Phaëton*, de la *Danse macabre*, de la *Jeunesse d'Hercule*. Et nous citons avec intention ces œuvres, parce que Saint-Saëns leur a donné le nom de *Poèmes symphoniques*, et qu'elles font partie de ce cycle de compositions descriptives et à programme qu'il a été un des premiers en France, après Berlioz, à adopter. Ce

(1) *Harmonie et mélodie*. — Pages 155 et suivantes.

procédé nouveau, qui a ouvert un plus vaste champ à l'art musical, en y introduisant une grande variété de formes et en donnant au musicien plus de latitude pour exprimer sa pensée, a été combattu par quelques critiques.

Nous nous demandons pourquoi! Beethoven, dont l'autorité semble incontestable, n'a-t-il pas dans ses œuvres, notamment dans la *Symphonie pastorale*, fait pressentir les ressources que le musicien pourrait dans l'avenir tirer de l'imitation des éléments, des bruits de la nature? N'a-t-il pas donné un titre bien défini à chacune des parties de cette symphonie? Mais, nous dira un contempteur de la musique descriptive, cette œuvre dans son ensemble ne charme-t-elle pas, sans qu'il soit besoin d'en connaître le programme? D'accord; et cependant l'émotion est doublée, quand on suit nettement la conception du grand Maître dans un riant paysage, au bord du ruisseau, en pleine kermesse joyeuse, troublée subitement par l'orage, enfin au milieu des actions de grâce des paysans, après le retour du beau temps.

Berlioz, qui a fait une étude critique si remarquable des symphonies de Beethoven, écrivait, à propos de cette œuvre pastorale (1) : « A présent, si l'on reproche au musicien d'avoir fait entendre exactement le chant des oiseaux dans une scène où toutes les voix calmes du ciel, de la terre et des eaux doivent naturellement trouver place, je répondrai que la même objection peut lui être adressée, quand, dans un orage, il imite aussi exactement les vents, les éclats de la foudre, le mugissement des troupeaux. Et Dieu sait cependant s'il est jamais entré dans la tête d'un critique de blâmer l'orage de la symphonie pastorale! »

Le mal n'est pas de faire de la musique descriptive; mais le difficile est d'en faire de la bonne. La musique a pour mission de peindre non seulement les passions hu-

---

(1) *A travers chants* (page 36).

maines, les émotions diverses de l'âme, même les plus profondes, mais encore les phénomènes de la nature, non pas en les reproduisant platement, servilement, mais en les idéalisant. C'est ce qu'ont su si bien faire Beethoven dans sa *Symphonie pastorale*, Weber dans le *Freischütz*, Mendelssohn dans le *Songe d'une nuit d'été*, Berlioz dans la *Damnation de Faust* et *Harold*, Wagner dans l'ouverture du *Vaisseau fantôme*, etc., etc... Aussi, lorsque Saint-Saëns écrivait les lignes suivantes, avait-il cent fois raison :

« Richard Wagner a mêlé la description au drame lyrique, en lui donnant un développement nouveau et prodigieux. Avec la tempête du *Vaisseau fantôme* qui dure tout un acte, avec le pèlerinage de *Tannhæuser*, avec les torrents d'eau du *Rheingold*, les torrents de feu de la *Walkyrie*, les bruits de la forge et les murmures de la forêt dans *Siegfried*, c'est, dans toute son œuvre, un véritable envahissement de musique descriptive. » (1).

Le littérateur, lui, n'a-t-il pas la faculté d'introduire dans ses œuvres des descriptions de paysages et ne les compose-t-il pas de telle sorte que sa prose ou ses vers nous donnent la reproduction poétique ou plutôt l'équivalent aussi exact que possible des mille voix de la nature? Qui ne se souvient des beaux vers imitatifs de Virgile! Mais, sans remonter aussi loin dans l'histoire des lettres, écoutez dans quelle langue musicale et merveilleusement descriptive un jeune maître en littérature, enlevé à la fleur de l'âge, Maurice de Guérin (2), dépeignait les gémissements, les murmures de la terre, des mers et des airs : (3).

« Tous les bruits de la nature : les vents, ces haleines formidables d'une bouche inconnue, qui mettent en jeu

---

(1) *La France*, n° du 23 mars 1885.

(2) « Maurice de Guérin me fait penser à un homme qui réciterait le *Credo* à l'oreille du Grand Pan, dans un bois, le soir. »
(*Journal des Goncourt*, tome II, page 106.)

(3) *Journal de Maurice de Guérin* (page 65), 21 décembre 1833.

les innombrables instruments disposés dans les p aines, sur les montagnes, dans le creux des vallées ou réunis en masse dans les forêts ; les eaux qui possèdent une échelle de voix d'une étendue démesurée, à partir du bruissement d'une fontaine dans la mousse jusqu'aux immenses harmonies de l'Océan ; le tonnerre, voix de cette mer qui flotte sur nos têtes ; le frôlement des feuilles sèches s'il vient à passer un homme ou un vent follet ; enfin, car il faut bien s'arrêter dans cette énumération qui serait infinie, cette émission continuelle de bruits, cette rumeur des éléments toujours flottante, dilatent ma pensée en d'étranges rêveries et me jettent en des étonnements dont je ne puis revenir. La voix de la nature a pris un tel empire sur moi que je parviens rarement à me dégager de la préoccupation habituelle qu'elle m'impose et que j'essaye en vain de faire le sourd. »

Cette page de l'auteur du *Centaure* ne fait-elle pas présager la description de la mélodie, telle que l'a si bien conçue Richard Wagner, la *Mélodie de la Forêt?* (1)

Ainsi, ce que l'on admire chez le littérateur, on le blâmerait chez le musicien, dont la langue est sinon plus précise, mais bien plus riche. Et, qu'on ne vienne pas nous dire que la musique, devant être avant tout expressive, ne doit pas être descriptive !

Elle est tellement universelle, elle se prête si admirablement à l'imagination et à la fantaisie de la pensée humaine qu'elle est à même de peindre aussi bien l'expression des sentiments qui nous animent que celle des faits matériels qui nous entourent. Le tout est de réussir musicalement et non d'imiter brutalement, grossièrement certains effets de pluie, de grêle, d'orage, de canon, comme dans telles bouffonneries qui n'ont rien à voir avec l'art, qu'elles s'appellent le *Fremersberg* ou la *Bataille de Prague*. Les grands maîtres, qui ont adopté la

---

(1) Lettre à Frédéric Villot du 15 septembre 1860, servant de préface aux *Quatre poèmes d'opéras*.

musique descriptive quand la situation l'exigeait, ont fourni la démonstration la plus éclatante des services qu'elle peut rendre à l'art musical, lorsqu'elle est employée avec le plus fin discernement, génialement, disons le mot. L'émotion ressentie par toute âme assoiffée d'idéal au sein même de la nature, dans l'entendement de toutes ces voix qui lui chantent la plus étonnante mélodie qui se puisse rêver, n'est-elle pas celle qui fait vibrer le plus profondément les fibres de son être intérieur? Si cette âme est musicale, pourquoi ne traduirait-elle pas dans la langue des sons la merveilleuse résonnance des échos renvoyés par les vastes horizons, les bois mystérieux, les fleuves et les rivières coulant leurs eaux à la mer, les immensités baignées dans la lumière du soleil!

Nous ne nous sommes étendus un peu longuement sur ce sujet, que parce que Saint-Saëns a été un des plus chauds défenseurs de la musique descriptive, et qu'à la théorie, il a joint la démonstration en composant des poèmes symphoniques, dans lesquels le style imitatif joue le principal rôle et qui, s'ils ne sont pas la partie la plus réussie de son œuvre, ont du moins contribué pour une large part à sa gloire.

Toutes les compositions de Saint-Saëns, à quelques exceptions près, appartiennent à l'art élevé, au genre classique; elles réalisent, surtout au point de vue symphonique, l'alliance de la Muse allemande et de la Muse française. De tous les maîtres allemands qui ont le plus développé ses dispositions pour le contrepoint, pour la fugue, c'est Bach qu'il faut placer en première ligne : il a appris de lui l'art magistral de l'organiste, art dont il a su approfondir les immenses ressources, — puis celui de la fugue, dont il a usé avec un rare bonheur dans des œuvres telles que le *Déluge*, *Samson et Dalila*, les *Noces de Prométhée*... Beethoven l'a initié au maniement de la pâte orchestrale, il a fait de lui un symphoniste de grand talent et l'on pourrait peut-être avancer sans trop de témérité que, dans ses symphonies, dans ses concertos, se

distingue une certaine affinité, quant à la sonorité et à la manière de venir en dehors, entre son orchestre et celui de Beethoven. Parmi les symphonistes de l'Ecole moderne française, Saint-Saëns a été un de ceux qui n'a pas craint d'aborder la symphonie, proprement dite, et d'abandonner un peu la forme indécise de la suite d'orchestre, dont les diverses parties n'ont pas, la plupart du temps, cette homogénéité qui doit être le caractère distinctif de toute œuvre symphonique longuement développée.

Quant à Wagner, « non seulement je ne le renie pas, mais je me fais gloire de l'avoir étudié et d'en avoir profité ». C'est lui-même qui le déclare hautement, nous l'avons déjà vu, et, ne l'avouerait-il pas que nous n'en resterions pas moins convaincus que nombre de ses œuvres dramatiques, *Henry VIII* et *Proserpine* surtout, laissent échapper un parfum Wagnérien, bien léger peut-être, mais indéniable.

Quel rapport de talent, quelle communauté d'idées musicales existent donc entre l'auteur d'*Henry VIII*, entre les symphonistes de la nouvelle école française — et les spirituels musiciens de l'école antérieure, depuis Boïeldieu, l'auteur de l'éternelle *Dame blanche*, que M. C. Bellaigue a eu l'heureuse idée de nous révéler dans un *Siècle de musique française*, jusqu'à Auber, « ce chérubin de quatre-vingts ans, qui veut toujours chanter sa romance à Madame », comme l'a malignement dépeint Barbey d'Aurevilly ? (1). Nous nous le demandons et nous le demandons bien humblement à Saint-Saëns qui exhorte les jeunes musiciens à rester français. Français comme Boïeldieu et Auber, ou français comme Saint-Saëns, formé à l'école de l'Allemagne ? Il faudrait s'entendre une fois pour toutes.

---

(1) *Le Musée des antiques* (page 77).

*
* *

L'œuvre de Saint-Saëns est déjà très importante, puisqu'elle n'embrasse pas moins de soixante-dix-huit numéros, sans compter les compositions non cataloguées ou inédites. Cette production n'a rien qui étonne, si l'on se rappelle qu'il faisait exécuter sa *première symphonie* à 17 ans (en 1852) et sa première cantate, les *Noces de Prométhée* à 32 ans (en 1867) !

Dans toute cette œuvre si variée, le compositeur laisse entrevoir une volonté très marquée de sortir de l'ornière du passé, sans toutefois afficher des idées trop révolutionnaires, — des aspirations vers un but élevé, — une étude à fond des maîtres symphonistes allemands, — une érudition et une mémoire prodigieuses. Son travail est plein d'ingéniosité, rempli de ressources étonnantes au point de vue orchestral. Voilà la face de la médaille ! Le revers, c'est une préférence très marquée pour la phrase courte, sans accent, qu'il aime à transformer en combinaisons indéfinies. Aussi, ses thèmes sont-ils trop souvent dépourvus d'expression. L'inspiration manque d'envergure, elle est empreinte de sécheresse et, cette sécheresse, nous la retrouvons dans son jeu comme pianiste et même dans son caractère. Sa grande mémoire lui a peut-être joué plus d'un mauvais tour, en l'incitant à introduire dans quelques-unes de ses compositions des motifs que l'on dirait empruntés à des maîtres bien connus ou des effets qui rappellent trop ceux de l'instrument qu'il a le plus travaillé et pour lequel il a toujours eu une préférence marquée, l'orgue. En écrivant ses poèmes symphoniques, il n'a pas toujours été heureux dans l'emploi de l'harmonie imitative. Toutes ses compositions symphoniques ne possèdent pas l'ampleur magistrale, la cohésion qui se rencontrent dans celles des grands maîtres. Pour tout dire, en un mot, la musique

pour laquelle il semble afficher sa prédilection, son amour, est la musique maigre.

Chez Saint-Saëns, la conception est rapide ; il écrit d'un seul jet. Une fois l'idée bien arrêtée, bien précisée, il en réalise immédiatement le développement. Il instrumente avec la plus grande aisance tout en causant et presque sans ratures. A peine se sert-il du piano comme fil conducteur de sa pensée : son opéra de *Proserpine* a été composé à Chaville, sans le secours d'aucun instrument. Il écrit une partition, une symphonie comme il rédigerait une lettre, un article ou comme il résoudrait un problème. On cite de lui nombre de traits qui dénotent la prodigieuse facilité avec laquelle il crée ; nous ne rappellerons que celui-ci : il avait promis, il y a quelques années, au Cercle de la rue Volney dont il fait partie, d'écrire une opérette-revue. Quelques jours avant la représentation, rien n'était encore arrivé. On s'inquiète et on apprend de Saint-Saëns, lui-même, qu'il avait totalement oublié sa promesse : « Mais, dit-il, le mal est réparable. » Et le voilà qui, en l'espace de deux heures, accouche de vingt et une pages de partition !

En tant que pianiste, c'est un virtuose de premier ordre. Son jeu n'a ni l'ampleur, la force et l'originalité de celui de Rubinstein, ni la grâce de celui de Planté, ni le brio éclatant de celui du regretté Ritter ; mais il est remarquable par la netteté, la précision, la pureté du style. Si un défaut pouvait être signalé, ce serait, on ne saurait trop le répéter, la sécheresse ; elle est rare chez lui la note émue, vibrante, si remarquable chez Liszt et Rubinstein. Il exécute presque tout de mémoire. Son talent de pianiste, qu'il a fait souvent apprécier en France et à l'étranger, n'a pas été un des moindres éléments de la mise en valeur de ses œuvres et de leur succès.

L'analyse de toutes les compositions de Saint-Saëns serait trop considérable pour entrer dans le cadre de cette étude biographique ; nous nous contenterons de signaler celles qui ont été unanimement remarquées et appré-

ciées. Le choix sera peut-être embarrassant entre telles ou telles pages de cette création si variée, qui ne comprend pas moins de soixante-dix-huit numéros, parmi lesquels on peut citer :

3 Symphonies (op. 2-55-78) — 1 suite d'orchestre (op. 49) — 4 concertos pour piano (op. 17-22-29-44) — 3 concertos pour violon (op. 20-58-61) — 1 concerto pour violoncelle (op. 33) — 1 quintette pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse (op. 14) — 1 trio pour piano et violoncelle (op. 18) — 1 sonate pour piano et violoncelle (op. 32) — 1 suite pour piano et violoncelle (op. 16) — 1 allegro appassionato pour ces deux instruments (op. 43) — 1 quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle (op. 41) — 1 septuor pour trompette, deux violons, alto et violoncelle, contrebasse et piano (op. 65) — 1 sonate pour piano et violon (op. 75) — 1 introduction et rondo pour violon (op. 28) — 1 morceau de concert pour violon (op. 62).

Cinq Opéras : La *Princesse jaune* (1872), opéra-comique en un acte, sur un livret de L. Gallet (op. 30) ; le *Timbre d'Argent* (1877), drame lyrique ou opéra fantastique en quatre actes et huit tableaux, livret de Jules Barbier et Michel Carré ; *Etienne Marcel* (1879), opéra en quatre actes, poème de L. Gallet ; *Samson et Dalila* (1879), opéra biblique en trois actes, d'après un poème de Ferdinand Lemaire (op. 47) ; *Henry VIII* (1883), opéra en quatre actes, poème de Léonce Détroyat et Armand Silvestre ; *Proserpine* (1887), drame lyrique en quatre actes, paroles de L. Gallet, d'après Auguste Vacquerie.

Quatre poèmes symphoniques : *le Rouet d'Omphale* (op. 21), — *Phaéton* (op. 39), — *Danse macabre* (op. 40), — *la Jeunesse d'Hercule* (op. 50).

Des cantates, odes, chœurs, poème biblique, suites, etc., etc. : *les Noces de Prométhée* (op. 19), cantate couronnée en 1867 ; *Occident et Orient* (op. 25), marche pour musique, militaire et orchestre symphonique ; *Marche héroïque*, (op. 34), pour orchestre, à la mémoire de Henri Regnault ; *le Déluge* (op. 45), poème biblique en trois parties ; *les*

Soldats de Gédéon, double chœur à quatre voix d'hommes sans accompagnement (op. 46); *la Lyre et la Harpe*, ode en deux parties de V. Hugo, soli, chœur et orchestre (op. 57); *Suite algérienne* pour orchestre (op. 60) (prélude en vue d'Alger, — rapsodie mauresque, — rêverie du soir à Blidah, — marche militaire française); *une Nuit à Lisbonne* (op. 63), barcarolle pour orchestre; *la Jota aragonese*, transcription pour orchestre; *Hymne à Victor Hugo* (op. 69).

Plusieurs compositions religieuses : *Méditation*, pièce et barcarolle pour harmonium (op. 1); *Messe à quatre voix* (op. 4); *Tantum ergo*, chœur (op. 5); *Trois rapsodies* sur des cantiques bretons (op. 7), dédiées à G. Fauré; *Bénédiction nuptiale* pour grand orgue (op. 9); *Oratorio de Noël*, soli, chœur et orchestre (op. 12); *Elévation* ou *Communion* pour grand orgue (op. 13); *Psaume XVIII (cœli enarrant)*, soli, chœur et orchestre (op. 42); *Messe de requiem* (op. 54), soli, chœur et orchestre.

Un *Recueil de Lieder* (c'est la partie la moins importante de son œuvre) portant le titre de *Mélodies persanes* (op. 26), sur des paroles d'Armand Renaud.

Enfin, nombre de morceaux pour piano seul ou pour piano avec divers instruments, tels que gavottes, mazurka, romances, sérénades, berceuses, etc.

Parmi les œuvres non encore éditées, on peut signaler : *un Caprice* sur des airs russes et danois pour piano et instruments à vent; *Souvenirs d'Italie*, fantaisie pour piano; 2e *Trio* pour piano, violon et violoncelle.

Saint-Saëns prépare pour la saison d'hiver 1888-1889 un grand drame lyrique en cinq actes, sur un livret de L. Gallet, d'après P. Meurice, qui devait d'abord porter le titre de *Benvenuto Cellini* et auquel l'auteur a renoncé, paraît-il (il est aisé d'en deviner le motif) pour lui donner le nom d'*Ascanio*.

*
* *

Dans ses mémoires, Grétry avance non sans raison « qu'il faut plus de génie pour produire une symphonie qu'il n'est nécessaire d'en avoir pour composer la musique d'un opéra tout entier. » Nous pourrions ajouter qu'il ne faut pas moins de génie pour écrire un quintette, un quatuor, un trio. Dans la musique symphonique pure, le compositeur est en effet seul en présence des situations à peindre, des effets à produire ; il n'a pas de collaborateur. Mais, si la faculté de créer qui lui appartient en propre présente de grandes difficultés, il faut reconnaître qu'il en résulte une cohésion plus parfaite dans toute son œuvre. Dans l'opéra, au contraire, le musicien, à de rares exceptions près, est doublé du poète-librettiste ; c'est ce dernier qui doit imaginer les situations, les divers caractères. Le premier n'est que l'humble serviteur du second. Mais quels tristes résultats produit le plus souvent cette collaboration !

En France, il y a quelques années seulement, la musique de chambre était peu cultivée ; elle l'est même encore aujourd'hui très modérément. Ce genre, dans lequel le rêve et l'idéal jouent le plus grand rôle, convient peu au tempérament français. Ce n'est que sous l'impulsion des grands exemples venus d'Allemagne que nos jeunes compositeurs ont commencé à aborder cette partie de l'art musical, partie d'autant plus ingrate et difficile qu'elle n'est pas destinée à conquérir l'admiration des foules. Elle s'adresse aux délicats, à ces âmes pleines de poésie qui aiment à se retremper aux sources pures de la Beauté !

« Dans un petit appartement où il n'entre ni trop de lumière, ni bruits du dehors, deux ou trois amis se réunissent et tous trois font chanter leur âme. Ils se racontent,

ils se confient le drame si tendre de leurs fugitives espérances, de leurs pressentiments, de leurs vagues tristesses. Ce ne sont souvent que lueurs, mais qu'y a-t-il de plus dans la vie que des lueurs?. ..... C'est un grand symptôme que les Français soient si propres à *interpréter* cette musique. C'est que la flamme cachée dans ces œuvres ne peut se rallumer qu'à l'étincelle française.

» Voilà une grande espérance pour l'avenir.

» J'y sens combien l'âme française est vibrante à toutes les pensées du monde. Quelle aisance, quelle décision, quel libre respect! O peuple si intelligent, n'auras-tu pas plus que jamais l'invention, car tes artistes souffrent de n'être que des interprètes ; les uns mélancoliques, les autres passionnés, hors de la vie, hors du temps ; tous brisés, dévorés avant l'âge ! » (1).

Ce vœu si chaudement , si poétiquement exprimé, semble avoir été en partie exaucé, et il faut savoir gré à Saint-Saëns d'avoir été un des premiers à préconiser, à répandre par la parole, par les écrits, cette musique symphonique et cette musique de chambre que nous plaçons bien haut dans l'échelle de l'art, qui révèlent avec une admirable intensité l'âme de celui qui crée, la mettent pour ainsi dire à nu et permettent de pénétrer souvent une individualité profondément ensevelie ! (2)

Des trois symphonies de Saint-Saëns, la troisième, en *ut mineur* (op 78), dédiée à la mémoire de F. Liszt, est celle qui a eu le plus de retentissement. Composée spécialement pour la Société philharmonique de Londres, elle y fut jouée avec succès en juin 1885. Mais ce sont les exécutions qui en furent données à Paris par la So-

---

(1) *La Foi nouvelle cherchée dans l'Art, De Rembrandt à Beethoven*, par Dumesnil, gendre de Michelet (Paris, 1850).

(2) « Depuis Berlioz, écrivait Hanslick, le célèbre critique d'outre Rhin, dans la *Nouvelle Presse libre* de Vienne (avril 1876), Camille Saint-Saëns est le premier musicien qui, n'étant pas Allemand, ait écrit de la musique instrumentale pure et créé dans ce genre des œuvres de valeur et originales dont la valeur ait passé les frontières de la France. »

ciété des Concerts, les 9 et 16 janvier 1887, qui la mirent surtout en lumière. Le compositeur a cru devoir s'écarter de la coupe classique de la symphonie, afin d'éviter les reprises, les répétitions et introduire ainsi des modifications auxquelles il avait déjà songé dans plusieurs de ses œuvres. La symphonie est divisée en deux parties principales, renfermant en principe les quatre mouvements traditionnels : le premier, l'*allegro*, arrêté dans ses développements, sert d'introduction à l'*adagio*, et le *scherzo* est lié par le même procédé au *finale*. Aux instruments habituels de l'orchestre ont été adjoints l'orgue et le piano. Le timbre des différents jeux de l'orgue s'allie admirablement bien à ceux des instruments; mais il n'en est pas de même du piano, dont la sonorité est sèche et maigre lorsqu'elle apparaît dans une salle un peu vaste et au milieu de la puissance orchestrale. Cette infériorité du piano se fait sentir surtout dans les concertos, lorsque l'orchestre, malgré tous les ménagements qu'il y met, reprend en *tutti* les motifs déjà exposés par le piano. Nous faisons donc toutes réserves quant à l'emploi dans l'orchestre d'un instrument qui devrait être employé exclusivement pour la musique de chambre; il n'y joue qu'un rôle pour ainsi dire nul, et, dans les parties arpégées, qui seules peuvent produire certains effets, il serait avantageusement remplacé par la harpe.

Nous suivrons l'analyse succincte qui avait été mise entre les mains du public à Londres, lors de la première exécution de cette symphonie à la Société philharmonique et dont une traduction fut donnée aux abonnés du Conservatoire, aux concerts des 9 et 16 janvier 1887 :

Après une introduction lente, le quatuor expose le thème initial d'un sentiment sombre et agité. Une première transformation de ce thème mène à un deuxième motif qui se distingue par un sentiment de tranquillité plus grande et qui, après un court développement présentant les deux thèmes simultanément, apparaît dans une forme caractéristique de courte durée. Suit une

deuxième transformation du thème initial qui laisse entendre par intervalles les notes plaintives de l'introduction. Des épisodes variés amènent avec eux un calme progressif et préparent ainsi l'*Adagio* en ré bémol dont le thème extrêmement calme et contemplatif est exposé par les violons, altos et violoncelles soutenus par les accords de l'orgue. Ce motif est ensuite repris par une clarinette, un cor et un trombone, accompagnés par les instruments à cordes divisés en plusieurs parties. — Après une variation en arabesques exécutée par les violons, la deuxième transformation du thème initial de l'*Allegro* apparaît de nouveau, ramenant un vague sentiment d'agitation qu'augmentent quelques harmonies dissonantes, lesquelles font bientôt place au thème de l'*Adagio* exécuté cette fois par la moitié des violons, des altos et des violoncelles avec accompagnement des accords de l'orgue et du rythme persistant en triolets présenté par l'épisode précédent. — Le premier mouvement se termine par une *coda* d'un caractère mystique faisant entendre alternativement les accords de ré bémol majeur et de mi mineur. — Le second mouvement débute par une phrase énergique, *Allegro moderato*, attaquée par les violons et suivie immédiatement d'une troisième transformation du thème initial du premier mouvement, plus agitée que ses devancières et à travers laquelle perce un sentiment fantastique qui se déclare franchement dans le *presto*. C'est dans ce *presto* qu'apparaissent çà et là les arpéges et gammes du piano, accompagnés par un rythme syncopé de l'orchestre et revenant chaque fois dans un ton différent (fa, mi, mi bémol, sol). Ces badinages sont interrompus par une phrase expressive. A la reprise de l'*Allegro moderato* succède un second *presto* qui semble vouloir être une répétition du premier; mais à peine a-t-il commencé qu'apparaît un nouveau motif grave, austère et dont le caractère est tout l'opposé du fantastique. La nouvelle phrase s'élève aux sommets de l'orchestre et après une vague réminiscence du thème

initial du premier mouvement, un *maestoso* en ut majeur survient; le thème initial complètement transformé est ensuite exposé par les instruments à cordes (divisés) et le piano à quatre mains, puis repris par l'orgue avec toutes les forces de l'orchestre. Après un développement construit dans le rythme de trois mesures et un épisode d'un sentiment tranquille et pastoral, une brillante *coda*, dans laquelle le thème initial, par une dernière transformation, prend la forme d'un trait de violon, termine l'œuvre.

Le point culminant de cette symphonie est l'*Adagio* lié au premier morceau ; la phrase large, d'un beau caractère, présentée par les instruments à cordes, est une inspiration heureuse que l'on doit s'empresser de noter. Mais nous pourrions relever nombre de souvenirs flagrants d'œuvres bien connues, tels que le chœur des Filles du Rhin de R. Wagner à la 102e mesure du premier morceau (lettre F) et, quelques mesures plus loin (lettre H), des notes piquées rappelant absolument un passage du *Scherzo* de la *deuxième symphonie* de J. Brahms. Dans la seconde partie (*Allegro moderato*) nous signalerons, dès le début, la ressemblance du rythme avec celui de la *Danse Macabre*, puis à la lettre G une persistance du trait dans la manière de Tschaïkowsky. Le *finale*, comme dans la plupart des compositions de Saint-Saëns, est la partie la moins réussie. Le travail est ingénieux, amusant à suivre dans ses développements ; le métier est merveilleux, l'entente des sonorités admirable ; mais on ne saurait y découvrir cette étincelle de l'inspiration venue du cœur qui distingue les œuvres géniales ! Et dire qu'au moment même où la Société des Concerts donnait à deux reprises différentes cette symphonie, intéressante sans nul doute, mais loin de mériter l'enthousiasme un peu irréfléchi qu'elle a suscité, cette même Société se refusait à exécuter, malgré les instances réitérées de son savant chef d'orchestre, la *Messe solennelle* en *ré* de Beethoven, contemporaine de la *Symphonie avec chœurs*, sous

le prétexte qu'elle était longue, ennuyeuse, bonne peut-être pour l'Eglise, mais nullement pour le Conservatoire (1).

***

Parmi les *Poèmes symphoniques*, celui qui, selon nous, est le mieux venu et qui, du reste, a été le plus apprécié du public est la *Danse macabre* (op. 40). C'est une page nerveuse, colorée, rendant d'une manière fort mordante les vers d'H. Cazalis :

Zig et zig et zag, la Mort en cadence
Frappant une tombe avec son talon
La Mort à minuit joue un air de danse
Zig et zig et zag, sur son violon.
.....
Zig et zig et zag, chacun se trémousse,
On entend claquer les os des danseurs.
.....
Mais psit ! tout à coup on quitte la ronde,
On se pousse, on fuit, le coq a chanté !

Rien ne manque à cette ronde infernale, menée par la Mort elle-même, se servant d'un squelette pour violon et d'un ossement pour archet : la mélodie plaintive du violon, le claquement des os des danseurs, le mugissement du vent et le chant du coq ! Elle fait songer à la célèbre Danse macabre de Bâle, attribuée au peintre Holbein ! Voilà de la musique descriptive bien comprise et admirablement appropriée au tempérament sec et nerveux de Saint-Saëns (2) !

---

(1) « J'ai souvent constaté que, parmi les gens de métier, on rencontrait le plus d'intelligences bornées, même parmi ceux auxquels une certaine habileté ne fait pas défaut.

» ROBERT SCHUMANN ».

(2) A noter, dès le début, un heureux effet de vibration, résultant de la note pincée par la harpe et soutenue par le cor.

Le *Rouet d'Omphale* (op. 31), dont la première audition eut lieu aux Concerts populaires le 14 avril 1872, — *Phaëton* (op. 39), qui fut exécuté pour la première fois l'année suivante, le 7 décembre 1873, au concert national du Châtelet, — la *Jeunesse d'Hercule* (op. 50) font partie de cette série de sujets empruntés à la fable, que Saint-Saëns avait inaugurée en 1867 par les *Noces de Prométhée*. L'auteur a été moins bien inspiré que dans la *Danse macabre ;* il y aurait à signaler quelques imperfections dans l'imitation des effets, une absence de distinction dans la mélodie et de cohésion dans les divers épisodes.

La *Suite-Algérienne* (Prélude—Rapsodie mauresque—Rêverie du soir à Blidah — Marche militaire française), bien que portant le n° 60 dans le catalogue des œuvres, n'accuse pas un progrès. Le fonds en est fort restreint ; on y rencontre bien les piquants effets, les détails particuliers à la manière du compositeur. Mais son imagination n'a pas pris d'envergure en face de cette nature si colorée de l'Algérie ; le soleil africain n'a pas réchauffé sa muse. Seule, la *Rêverie du soir à Blidah* est pleine de charme et de poésie. Le *Bois Sacré*, avec ses oliviers séculaires et son marabout si pittoresque couvert par la végétation, ne doit pas être étranger à l'heureuse inspiration de l'auteur.

Si Massenet, dans le drame sacré, se montre un commentateur gracieux de l'histoire sainte, Saint-Saëns préfère en être le traducteur rigide. Le premier, avec sa nature féminine toujours en quête de recherches ingénieuses et un peu mièvres, a choisi les sujets qui convenaient le mieux à son tempérament. Dans *Marie Magdeleine*, qui restera peut-être la meilleure page de son œuvre, il a voulu, se faisant l'écho des effets littéraires d'E. Renan, nous rendre avec ses accents pleins d'amour et de mysticisme qui sont bien la caractéristique de son talent les rives du lac de Tibériade, les chaudes soirées de Bethléem, l'ombre des palmiers frémissants, Meryem la Magdaléenne, la plus tendre des pécheresses captivée,

relevée et rachetée par le plus beau d'entre les fils des hommes. Tout en conservant la poésie de la légende, il n'a pas craint de moderniser les sujets qu'il traitait en y introduisant cette note sensuelle, cette allure pleine de langueur qui ont fait la fortune de ses compositions religieuses.

Tout autre a été Saint-Saëns dans les compositions qui lui ont été inspirées par la Genèse. Il laisse au sujet son âpreté, sa rudesse ; il n'ajoute rien au texte et fait ses efforts pour rendre la majesté des écritures saintes sans avoir recours à aucun sentiment étranger ou moderne. On pourrait lui reprocher d'être souvent plus austère que ne le comporte le sujet ; il existe chez lui une exagération de cette austérité qui fait absolument défaut dans les drames sacrés de Massenet. Les deux compositeurs, en collaboration, auraient peut-être trouvé la note juste? La grâce du premier aurait heureusement corrigé la sécheresse du second.

Il faut toutefois reconnaître que, dans le *Déluge* (1), Saint-Saëns a su peindre avec une rare vérité certains épisodes de ce poème, auquel le librettiste a conservé toute la saveur biblique. Dans la première partie (Composition de l'homme — Colère de Dieu — Alliance de Noé), signalons d'abord le beau prélude attaqué par les altos. Nous aimons moins la mélodie un peu longue qui le suit et qui est confiée au violon solo ; mais on doit louer : *Les anges enviaient la beauté de leurs filles*, — la fière allure du thème fugué : *J'exterminerai cette race*, — puis l'air du baryton solo — et enfin la traduction de ces paroles : *Toute justice est méprisée*. Le tableau du Déluge forme la deuxième partie : c'est le clou de l'ouvrage, pour employer une expression bien moderne. L'auteur a déployé toutes les ressources de son habileté à manier

(1) Le *Déluge*, poème biblique, en trois parties, paroles de Louis Gallet, a été exécuté pour la première fois aux concerts du Châtelet, le 5 mars 1876.

l'orchestre pour écrire une page de musique descriptive qui, malgré des exagérations évidentes, est des plus saisissantes. Au travers d'une épouvantable averse, au milieu du déchaînement des éléments, aboutissant à un véritable cataclysme musical, réapparaît le thème fugué de la première partie, la malédiction de Dieu, présentée par les cuivres les plus puissants. Dans la troisième partie (la Colombe — Sortie de l'Arche — Bénédiction de Dieu), qui est la moins réussie, on regrette de n'y point rencontrer cette note émue, ce sentiment humain qu'offraient au compositeur les vers du librettiste :

Et Noé, regardant alors, vit que la Terre
Renaissante montait dans les flots de lumière :
Il sortit donc de l'arche et bâtit un autel;
Des victimes sans nombre y furent immolées,
Un arc resplendissant parut dans les nuées.

Quel hymne de reconnaissance, quel chant d'allégresse devaient éclater ! Le contraste était d'autant plus nécessaire et aurait été d'autant plus frappant que le tableau précédent avait été plus lugubre !

Le brillant début qu'avait fait Saint-Saëns en 1867 dans la carrière dramatique avec sa cantate des *Noces de Prométhée* (1) pouvait être pour lui le présage d'un avenir à brève échéance dans cette branche de l'art musical. Mais, des *Noces de Prométhée* à *Henry VIII*, il faut passer par la *Princesse jaune*, le *Timbre d'argent*, *Etienne Marcel*, *Samson et Dalila*, avant d'assister au développement complet des facultés théâtrales d'un artiste qui s'était révélé, dès le principe, comme symphoniste. Rien ne pouvait faire prévoir, dans ses premiers essais, l'envergure qu'il a deployée en écrivant *Henry VIII*, ni la forme nouvelle qu'il a donnée au tissu instrumental dans son rôle vis-à-vis du chant et de l'action dramatique. Et,

(1) La cantate des *Noces de Prométhée*, dont la première audition eut lieu en 1867, au Cirque des Champs-Elysées, fut exécutée pour la seconde fois dans la grande salle du palais du Trocadéro, lors de l'Exposition universelle de 1878.

cependant, c'est dans cette période de 1867 à 1883 qu'il a composé la partition de *Samson et Dalila* qui est peut-être, avec cette série si heureuse d'alternances musicales sans contrastes heurtés et sans disparates qui porte le nom de *La Lyre et la Harpe*, le plus beau joyau de sa couronne. Ce drame biblique d'une magistrale architecture, où se révèle la richesse des harmonies unie à l'entente parfaite des caractères, a été représenté sous les auspices de Liszt à Weimar, le 2 décembre 1879, puis plus tard à Hambourg. Il eut le plus grand succès et Hans de Bulow écrivait à ce sujet : « L'œuvre dramatique capitale de Saint-Saëns est, à mon avis, *Samson et Dalila*, que je mets bien au-dessus de son *Etienne Marcel* ».

De la *Princesse jaune*, opéra comique en un acte joué à l'Opéra-Comique en juin 1872, du *Timbre d'argent* (1), drame lyrique ou plutôt opéra fantastique en quatre actes et huit tableaux, dont Bizet disait : « C'est de l'Auber de la Comète », nous parlerons peu. Ce sont des œuvres de tâtonnement, dans lesquelles l'auteur ne craignit pas de faire des concessions aux goûts suspects du public et qui n'ont pas cette homogénéité de style qui caractérise les compositions géniales. Le *Timbre d'argent* a clôturé la direction éphémère de ce Théâtre Lyrique que Vizentini avait essayé de reconstituer tel qu'il avait été autrefois sous la direction de Carvalho, et qui devait être le véritable sanctuaire de l'art dramatique musical à Paris. Quand renaîtra-t-il de ses cendres? Entre les flon-flons de l'opérette et la routine de la somptueuse Académie nationale de musique, n'y a-t-il pas place pour

(1) L'histoire des pérégrinations du *Timbre d'argent* dans les divers théâtres parisiens a été une véritable odyssée. Reçu en 1867 par Carvalho, il ne fut joué qu'en 1877, sous la direction Vizentini, au Théâtre Lyrique. On était arrivé à s'intéresser à cet opéra comme à un invalide et des plaisants l'avaient baptisé : *Le Timbre au nez d'argent*. — L'héroïne, comme dans la *Muette de Portici*, est une danseuse muette : La Fiametta. Le soir de la première représentation, on disait : une danseuse à laquelle il manque un des *cinq sens* (Saint-Saëns).

un théâtre qui nous donnerait les *Troyens*, *Benvenuto Cellini*, *Béatrix* de Berlioz, *Euryanthe*, *Obéron* de Weber, *Salammbô* de Reyer, *Lohengrin*, les *Maîtres chanteurs*, *Parsifal*, etc. de R. Wagner, les opéras de Gluck, *Fidelio* de Beethoven, *Geneviève* de R. Schumann, *La jolie fille de Perth* et les *Pêcheurs de Perles* de Bizet, *Gwendoline* de Chabrier et tant d'autres œuvres de mérite que les musiciens réellement épris de l'art ne peuvent connaître que par la lecture des partitions?

Etienne Marcel, opéra en quatre actes, d'après un livret de L. Gallet, représenté pour la première fois au Grand-Théâtre de Lyon en février 1879 et joué à Paris, le 22 octobre 1884, sur la scène du Théâtre-Lyrique populaire (théâtre du Château-d'Eau), marque un progrès incontestable. Mais ce sont encore les pages descriptives qui sont la partie la plus réussie de l'œuvre : La *Marche des Echevins* qui rappelle le style et la facture large de la *Marche héroïque*, dédiée à Henri Regnault, le *ballet* des ribaudes, escholiers, bohémiens, plein de verve et d'entrain accompagné par le chœur : *Allons les enfants de Paris!* Les pages pathétiques laissent beaucoup à désirer; il y manque cette note émue, chaleureuse, dont nous avons déjà eu à signaler l'absence dans la plupart des compositions dramatiques de Saint-Saëns. On dirait qu'il se défie de lui-même et qu'il n'ose aborder franchement la réforme qu'il a toujours rêvée dans l'opéra, en substituant aux vieilles formules conventionnelles les idées que Gluck, Weber, Berlioz et surtout R. Wagner ont préconisées et mises à exécution.

Cette réforme, nous la trouvons plus apparente dans *Henry VIII*. L'importance donnée à l'orchestre, l'adoption des *leit motive*, la recherche constante de la vérité dans l'exposition des divers éléments du drame, la suppression des coupes banales des morceaux ou, pour mieux dire, l'enchaînement des scènes à la place de fragments étiquetés, la forme du dialogue persistant dans la plus grande partie de l'ouvrage, toutes ces innovations apparaissent

dans *Henry VIII* d'une manière bien plus significative que dans les œuvres précédentes. Certes, la critique peut avoir à s'exercer; mais quels sont les chefs-d'œuvre d'une beauté absolue? Ils sont rares. C'est la voie ouverte aux compositeurs français qui, s'inspirant des meilleurs exemples, ont le désir bien légitime de créer une école nationale de musique dramatique et de s'affranchir des vieilles rengaines d'un passé déjà loin de nous!

L'opéra de *Henry VIII* a été bien accueilli par la presse. Si tous n'ont point été d'accord sur les détails de la partition, il y a eu néanmoins unanimité dans l'appréciation élogieuse de l'ensemble. En donnant les jugements succincts de la critique, nous ferons mieux connaître l'œuvre et nous ne pourrons ainsi être accusés de partialité.

Dans une étude très approfondie sur *Henry VIII* (1), Edmond Hippeau a eu surtout pour objectif d'examiner quelques-unes des questions relatives au développement et aux progrès de la musique dramatique en France. Il démontre qu'*Henry VIII* établit d'une manière catégorique le grand débat entre l'opéra traditionnel et le drame lyrique moderne ; nous citerons sa conclusion :

Je me suis attaché à définir les qualités spéciales qui distinguent, entre toutes les autres, la partition d'un des compositeurs les plus estimés de la jeune école et j'ai cru qu'il était bon de dire nettement où se place la démarcation entre l'opéra traditionnel et le drame lyrique moderne. L'essentiel est d'avoir pu constater que Saint-Saëns avait cherché à introduire des procédés nouveaux dans l'ancien style de l'opéra, sans rompre avec la coupe conventionnelle, il est vrai, mais en se débarrassant des entraves, toutes les fois qu'elles gênaient son inspiration ou qu'elles compromettaient le mouvement dramatique et la vérité de l'expression.

Si discrète que soit l'innovation, elle existe, et cela me suffit pour voir ici un pas en avant et applaudir au succès éclatant de cette première tentative, de quelque part que soient venus les applaudissements. Les grandes batailles artistiques sont rares et j'ignore si nos compositeurs auraient l'audace d'en affronter, telles que celles engagées autour de Gluck, de Berlioz et de Wagner. J'ai pensé que Saint-Saëns avait été des plus audacieux et je me suis hâté de lu

(1) *Henry VIII et l'Opéra français*, par E. Hippeau. (Extrait de la Renaissance musicale), 26 mars 1883.

crier : « Courage et confiance ! » Si je me suis trompé, s'il n'était pas de ceux-là, si ce n'est pas lui qui apportera l'œuvre d'art attendue consolons-nous : elle viendra et les temps sont proches.

E. Reyer, l'éminent académicien, constate que la partition de *Henry VIII*, tout en ne modifiant presque rien à la vieille coupe, accuse de nouvelles tendances au point de vue orchestral :

Ces phrases typiques qui reparaissent chaque fois que la situation ou l'entrée d'un ou de plusieurs personnages motive leur rappel dans l'orchestre, ce rôle donné à l'orchestre dans le drame lyrique de Camille Saint-Saëns, n'est-ce pas un procédé dont Richard Wagner peut revendiquer, sinon la priorité absolue, du moins l'application systématique et très développée? Et ces récits, auxquels d'élégantes broderies instrumentales se mêlent si ingénieusement, n'appartiennent-ils pas un peu à l'école de la mélodie continue? Mais rassurez-vous, là se bornent les affinités, les rapprochements qu'il est possible d'établir entre la manière de Richard Wagner et celle de l'auteur de *Henry VIII*. Ces récits d'ailleurs, si ornés qu'ils soient de broderies et d'arabesques, ne font aucun tort aux morceaux qui vont suivre et dont la forme est très saisissable, très voulue : ce sont romances et cavatines, duos, trios, quatuors et morceaux d'ensemble tout comme ailleurs et, sans recourir à l'*index* qui ne les nomme pas, vous les reconnaîtrez.

Fourcaud, après avoir reproché à Saint-Saëns le mélange perpétuel de formes anciennes et nouvelles qui, malgré tout, engendre la monotonie et un compromis dangereux en ne repoussant la forme traditionnelle que dans le rajeunissement de certains procédés, ne ménage pas les éloges qui lui sont dus :

L'orchestre est surprenant de souplesse ; il enveloppe le chant ; il est d'une magnifique diversité et repose sur le quatuor, on ne peut plus solidement. Observez la tactique des instruments; elle est à ravir. Les duplicités amoureuses du Roi, sont traduites par les sonorités profondes du contre-basson, par le nasillement du hautbois, par toute sorte de dessins cauteleux des cordes. Son serment d'amour au second acte s'envole poétiquement sur les arpèges de la harpe. Il en est ainsi de toute la symphonie accompagnante. Quant à la symphonie que j'appellerai *mimique*, elle est au-dessus de tout éloge. Le prélude du second acte plein d'enivrantes douceurs, la marche du synode d'une mystérieuse solennité et tout le ballet sont des pages de la plus haute valeur.

En somme, je ne me lasse pas de revenir sur ce fait : *Henry VIII* est la partition d'un musicien de premier ordre, et c'est malheureusement un drame lyrique hybride et sans consistance. Sur un

poème de plus de logique et de psychologie réelle, permettant à l'homme de théâtre de ne penser qu'au théâtre, forçant le musicien à serrer de près l'action humaine, sans diversion inutile et sans conception, M. Saint Saëns écrira certainement un chef-d'œuvre.

Le poème ! Il y a unanimité sur sa pauvreté et les rengaînes qu'il renferme. Et quel style ! Que d'injures prodiguées à la langue française, quand ce n'est pas à la grammaire ! A. Vitu a été singulièrement indulgent pour les deux collaborateurs de ce triste scénario, lorsqu'il dit « que le poème de MM. Léonce Détroyat et Armand Silvestre représente plusieurs situations largement traitées et qu'il est écrit dans une langue suffisamment claire et correcte, sauf quelques taches qu'il serait aisé d'effacer :

Mais c'est du tribunal que la foule s'empresse

est un logogriphe que je signale à l'animadversion de ceux même qui l'ont commis. »

Il y en aurait bien d'autres à signaler !

L'appréciation de Victor Wilder a de grandes analogies avec celle de Fourcaud :

Ce que je ne crains pas de dire, dès à présent, c'est que le système dans lequel son ouvrage est écrit manque de franchise et de décision, ce n'est pas le style de la symphonie dramatique, dont Wagner a donné les règles et le modèle, ce n'est pas non plus le système des œuvres anciennes ou, comme on dit familièrement le vieux jeu. A vrai dire, c'est un mélange de tout cela, un compromis sans caractère, d'où ne se dégage aucune note personnelle. D'une part, la mélodie vocale n'a pas dans sa musique le relief et la franchise que réclament les partisans de l'école italo-française, de l'autre, l'orchestre n'ose pas prendre les fonctions qu'on lui assigne dans l'Altemagne moderne.

Donnons maintenant quelques passages des articles écrits par des critiques d'une école différente, de l'école sensualiste, tenant encore pour la musique qui berce, tout en admettant, mais à regret, que le vieux moule doit être réformé dans une certaine mesure.

Sans dédaigner la mélodie, dit de Thémines, il lui a donné une forme nouvelle, jeune élégante, appropriée aux sentiments expri-

més par la poésie, rappelant celle des maîtres de l'art *des grands novateurs d'autrefois* et la soutenant, la revêtant, la parant de toutes les beautés de l'harmonie. On sent qu'il y a un corps, un être vivant sous les draperies lamées d'or, les flots de dentelles, les joyaux et les fleurs. Ce n'est pas l'école allemande proprement dite et encore moins l'école italienne, c'est une fusion heureuse de l'agréable et du lyrique : c'est l'école française nouvelle.

Dans le *Figaro* du 6 mars 1883, A. Vitu, le savant érudit en littérature, qui s'excuse à juste titre de *parler musique*, donne bien la note de l'opinion de son entourage et du public mondain :

Ceux qui, jugeant Saint-Saëns d'après certaines compositions purement descriptives ou pittoresques, s'raient tentés de classer M. Camille Saint-Saëns parmi les adeptes, de ce qu'on appelle burlesquement « la musique de l'avenir » tomberaient dans l'erreur. L'auteur de *Samson et Dalila*, du *Déluge* et de la *Danse macabre* appartient, il s'en fait gloire, à la pure tradition classique : Mozart est son Dieu ; on s'en aperçoit à suivre d'une oreille charmée les tines et douces harmonies de son orchestration très travaillée et cependant plus discrète que bruyante.

Il est vrai que M. Saint-Saëns prétend traiter l'opéra en drame lyrique pur, c'est-à-dire en tragédie chantée ; mais il l'entend à la manière de Gluck, bien loin de celle de Wagner qu'il admire sous toutes réserves, qu'il n'imite pas.

Voici sa conclusion :

La soirée se résume ainsi : Un premier acte vraiment beau, noble et grand, un duo d'amour ravissant au second acte, quelques beaux passages dans la scène du synode au troisième acte, et enfin, au dernier acte, le *Quatuor*, dont la fortune est assurée. Le quatuor de *Henry VIII* va faire dorénavant concurrence au quatuor de *Rigoletto*. Ce qui est prouvé, c'est que M. Camille Saint-Saëns est mélodiste lorsqu'il le veut, et tout fait espérer qu'il voudra souvent après son triomphe de ce soir.

Quant à Edouard Thierry, il estime que, dès l'instant où le succès de *Henry VIII* est dû à certains morceaux de facture italienne, Saint-Saëns doit suivre cette voie et renoncer à toute innovation dangereuse. C'est du moins ce qu'il nous est permis de lire à travers les lignes suivantes :

Saint-Saëns a reçu dans la soirée du 3 mars la meilleure leçon

que donne à un auteur son œuvre représentée, la leçon du succès. L'amour-propre se révolte et se raidit contre la chute, il ne se révolte pas contre les joies de la victoire. Il passe aisément du côté des applaudissements et des rappels. L'auteur de *Henry VIII* a été le premier, j'en suis sûr, à applaudir dans son cœur l'air de Henry : « Qui donc commande... » et Lassalle qui l'interprète à ravir, le duo de Henry et de Catherine, où les deux belles voix de Lassalle et de Mlle Krauss s'unissent dans une si parfaite harmonie ; le superbe trio avec chœur : « La mort est due à qui trahit son roi, » et tout le duo de Henry avec Anne de Boleyn, chef-d'œuvre de grâce et de tendresse, dont l'admirable talent de Mlle Richard, uni à celui de Lassalle, a fait un double chef-d'œuvre. Le moyen que l'auteur oublie, ce puissant effet du final du premier acte, et toute la salle soulevée par le quatuor et la représentation interrompue par la persistance obstinée de l'acclamation unanime?

C'est à Saint-Saëns de choisir, et le choix est doux à faire. Heureux ceux qui n'ont qu'à mettre leur talent en liberté pour mettre leur succès hors de doute.

Proserpine, drame lyrique en quatre actes, paroles de Louis Gallet, d'après A. Vacquerie, jouée le 16 mars 1887 à l'Opéra-Comique, méritait mieux que l'échec relatif qu'elle a subi. Un acte gracieux, vraiment français dans le meilleur sens du mot, un dénouement rappelant par l'émotion franche et de bon aloi, que le compositeur a su y introduire, les meilleures pages de *Henry VIII*, compensaient bien les tendances indécises qui diminuent le mérite de l'œuvre.

***

A côté de *Samson et Dalila*, le chef-d'œuvre de Saint-Saëns, il n'est que juste de placer la *Lyre et la Harpe* (op. 57) (1), merveilleuse traduction musicale de l'ode de Victor Hugo, une des plus belles pages symphoniques du maître français. Commandée pour le festival de Birmingham en 1879, elle fut exécutée pour la première fois à Paris au concert populaire du 11 janvier 1880, sous la direction de Pasdeloup ; le public lui fit un chaleureux

(1) La *Lyre et la Harpe* est dédiée à Henri Reber, de l'Institut.

accueil. Le contraste entre le Passé et l'Avenir, entre le Paganisme et le Christianisme, entre Jupiter Olympien, Dieu de courroux et Jésus de Nazareth, Dieu de clémence, a été rendu avec une habileté et un bonheur incroyables. Que de pages exquises à citer! Le prélude d'un sentiment si grave et pénétrant; — le chœur langoureux : « Dors, ô fils d'Apollon » ; — l'air de contralto solo : « Eveille-toi, jeune homme », accompagné par la voix majestueuse de l'orgue, paraphrase du prélude, d'un sentiment bien chrétien ; — la belle strophe : « Homme, une femme fut ta mère », absolument dans le style Schumannien, rappelant certaine page du *Paradis et la Peri;* — le n° 8, pour soprano, contralto et chœur de femmes : « Aime Eros... », dont le motif orchestral, (le dessin persistant de quatre doubles croches et une croche liées), évoque le souvenir lointain de la majestueuse phrase initiale du largo du *trio* pour piano, violon et violoncelle de Beethoven (n° 1, op. 70). De cette ravissante inspiration, transportée dans une tonalité moins raffinée, un écho doux et atténué passe légèrement à travers le prélude du deuxième acte de *Proserpine;* — la strophe n° 9, si caressante, dans la manière de Gounod... mais il faudrait citer toute la partition!

Il est à remarquer que les compositions purement religieuses de Saint-Saëns sont peut-être celles dans lesquelles se révèlent la chaleur communicative et le charme qui font trop souvent défaut dans ses autres œuvres. Des pièces comme l'*Oratorio de Noël* (op. 12), exécuté à la Madeleine; le *Psaume XVIII, Cœli enarrant* (op. 42), dont la première audition eut lieu, en avril 1873, au premier concert spirituel donné dans la salle de l'Odéon, et la *Messe de requiem* (op. 54), exécutée à Saint-Sulpice, sont d'une merveilleuse venue. Bien qu'elles n'aient pas obtenu le succès qu'elles méritaient, nous les plaçons bien au-dessus des *poèmes symphoniques!* Le *Psaume XVIII*, divisé en dix parties, renferme des pages inspirées ; il suffit de citer la phrase large et pleine d'élé-

vation du ténor (n° 3), le sextuor (n° 8) : *Delicta quis intelligit*, et surtout le quintette avec chœur qui compose le n° 7. C'est le morceau capital dans lequel se distinguent des qualités éminentes de forme, de style, de couleur et de sonorité ; voilà une page digne d'un maître.

L'*Oratorio de Noël* (op. 12), dédié à Mme la vicomtesse de Grandval, sur des paroles latines, est une des premières œuvres de Saint Saëns. Elle est empreinte d'une grâce et d'une tendresse que l'on est heureux de signaler ; mais elle donne, dès le début, à résoudre la question suivante : Saint-Saëns s'est-il inspiré de Gounod, ou Gounod a-t-il imité Saint-Saëns ? Le prélude *Allegretto pastorale* est établi presque notes pour notes sur le motif bien connu de l'ouverture de *Mireille* et ce motif nous le retrouvons encore dans la suite de l'*Oratorio* (quintette avec chœur n° 9). Il resterait à déterminer exactement les dates respectives de production de *Mireille* et de l'*Oratorio de Noël ;* les deux intéressés pourraient seuls éclairer notre religion. Quoi qu'il en soit, cette petite partition, qui ne contient que neuf morceaux, mériterait d'être plus connue. Elle tient dans l'œuvre de Saint-Saëns une place analogue à celle trop modeste aussi qu'occupe dans l'œuvre de Gounod le charmant oratorio de *Tobie*. Le « Nolite timere », dit par le soprano solo dans le n° 2 (récit et chœur), est une page inspirée de Mozart ; le chœur qui le suit immédiatement rappelle la manière large de Haëndel. Signalons le sentiment profondément religieux et la simplicité exquise de l'air de mezzo soprano *Expectans*, la fière allure du chœur n° 6, *Quare fremerunt gentes*, dont l'accompagnement est d'une vigueur peu commune. Mais la perle de la partition est, avec le quintette n° 9, dont nous avons déjà parlé, le trio andante con moto n° 7. Accompagnée par la harpe, la phrase mélodique, d'un charme exquis, reprise tour à tour par les voix de soprano, ténor et baryton, s'enchaîne admirablement. Sur les mots *in splendoribus sanctorum*, le trait pianis-

simo et vertigineux de l'accompagnement semble s'élever jusqu'aux nues et s'y perdre.

***

Si nous entrions dans l'étude de la musique de chambre, des concertos, des morceaux détachés, nous aurions surtout à signaler, hormis le *quintette* (op. 14) ponr piano et instruments à cordes, que nous considérons comme un travail d'organiste, le *quatuor* en *si* bémol (op. 41) également pour piano et instruments à cordes; le *septuor* (op. 65) pour trompette, deux violons, alto, violoncelle, contrebasse et piano; surtout le *trio* en *fa* (op. 18) pour piano, violon et violoncelle. Cette composition nerveuse, déliée, un peu maigre parfois, si l'on veut, mais d'une si élégante maigreur, est l'une des premières et des meilleures inspirations du maître. Elle montre que Saint-Saëns a su trouver de bonne heure, en tant que musique de chambre, une forme et un genre bien à lui, quoique dérivant de l'école allemande. Il ne s'élèvera jamais plus haut par la suite. Le motif initial syncopé de l'allégro vivace à 3/4, dit d'abord par le violoncelle et repris par le violon, est très bien développé et se maintient avec un intérêt soutenu dans toute cette première partie. L'andante à quatre temps est à louer en entier; c'est une page du plus bel effet dramatique, dont le premier motif en forme de marche que l'organiste pourrait revendiquer est fort heureusement coupé, au poco piu mosso, par une phrase délicieuse, d'un mouvement haletant, confiée au violon, qui se termine par un point d'orgue du piano, ramenant au motif initial. Quant au scherzo, avec ses notes à contre-temps lancées dans un mouvement fort rapide, il se détache avec la vivacité la plus piquante; c'est grêle et c'est fin à ravir. L'allegro à 2/4, qui débute par deux notes pleines de tendresse que se

renvoient tour à tour le violon et le violoncelle, clot dignement cette composition, qui, nous le répétons, est, à notre avis, le chef-d'œuvre de Saint-Saëns pour la musique de chambre.

Ses *Concertos de piano* (op. 17 en *ré*, op. 22 en *sol* mineur, op. 29 en *mi* bémol, op. 44 en *ut* mineur) ont eu dès leur apparition, à l'exception toutefois du troisième en *mi* bémol, un vif succès que l'auteur n'a pas peu contribué à assurer en se rendant leur interprète, interprète hors ligne en France et à l'étranger. Ils n'offrent pas, autant qu'on s'est plu à le proclamer, une originalité bien marquée ou, si l'on veut, une caractéristique très notable, comme style ou comme forme, si on les compare aux concertos des maîtres de l'école romantique. On y rencontre, il est vrai, une grande ingéniosité dans les développements, une certaine nouveauté dans les traits confiés à l'instrument soliste. Mais il serait facile de signaler dans ces compositions nombre de réminiscences de motifs trop connus. Ainsi, pourquoi dans le *concerto en ut mineur* (op. 43) (1), l'auteur s'est-il complu à retracer d'une manière persistante, dans le premier morceau, le motif initial de l'ouverture de *Struensée*, dont il s'est servi également en le paraphrasant dans le finale du même concerto ?

Le deuxième en *sol* mineur (op. 22) est devenu classique. Joué pour la première fois par Saint-Saëns aux Concerts-Populaires le 13 décembre 1868, il a été donné depuis comme morceau de concours aux élèves du Conservatoire.

Le troisième en *mi* bémol (op. 29), composé dans les Pyrénées et dédié à Delaborde, ne fut pas goûté de prime abord par le public, si nous en jugeons par les lignes suivantes que l'auteur lui a consacrées : « Ce concerto a eu des commencements difficiles, à Leipzig

(1) Exécuté pour la première fois par Saint-Saëns aux concerts du Châtelet le 31 octobre 1875.

d'abord, où un accord assez bizarre qui se trouve au début de l'*adagio* a failli amener une véritable bataille dans les couloirs de la salle du *Gewandhaus;* au Conservatoire de Paris ensuite, où le public du lieu lui a fait un accueil plus que glacial, auquel tout le monde est exposé dans ce redoutable sanctuaire et auquel ni Mozart ni Beethoven n'ont échappé. *ce qui est fait pour consoler les pauvres petits compositeurs de mon espèce!* »

Dans le genre instrumental, nous aurions à décrire encore bien des œuvres de valeur : la belle *Romance* en *si* bémol (op. 37) pour piano et flûte ou violon, d'un si large sentiment; plusieurs de ses *concertos* pour violon ou violoncelle, notamment le *concerto* en *la* majeur (op. 20) pour violon dédié à Sarasate et exécuté par ce merveilleux virtuose aux concerts du Châtelet; *Wedding-Cake* (op. 76), caprice-valse pour piano et instruments à cordes, composé à l'occasion du mariage de Mme Remaury, la célèbre pianiste, avec M. de Serre, etc., etc.

Parvenus au terme de cette étude de critique musicale sur un des maîtres les plus en vue de la nouvelle école française, nous pensons avoir donné un aperçu impartial de la valeur de ses œuvres, marquant les qualités incontestables sans cacher les défauts de la cuirasse, et souvent même, en appelant à des critiques autorisés pour confirmer notre jugement sur telle ou telle de ses compositions. La suite de la carrière de ce compositeur nous apprendra si ses admirateurs auront été bons prophètes, lorsqu'au lendemain des auditions d'*Étienne Marcel* et de *Henry VIII*, ils lui ont dit : « *Tu Marcellus eris!* »

Considéré d'après l'ensemble de son œuvre musicale, Saint-Saëns apparaît comme un musicien d'un grand talent, comme un artiste admirablement doué dès l'en-

fance, mais non comme un créateur de génie. Il a sa place parmi les esprits intelligents et indépendants qui, au début de leur carrière, n'ont pas craint d'affronter les idées nouvelles, sans cependant avoir eu l'audace de tenter des réformes capitales. Ceux-là n'auront été qu'à demi-engagés dans le mouvement de transition ; aussi leur réputation ne dépassera peut-être pas le siècle dans lequel il ont vécu.

Très pénétré, dès le principe, de l'opportunité d'une étroite alliance de la Muse française et de la Muse allemande, Saint-Saëns aura été un des éducateurs de la génération qui vient. Par une des étrangetés de sa nature versatile, il a renié le lendemain la théorie que, la veille, il avait mise en pratique pour son propre compte et recommandée à ses disciples : comme conséquence, la gloire d'avoir été un des promoteurs en France du mouvement musical dans le domaine instrumental sera atténuée, pour ne pas dire ternie, par son apostasie des derniers jours.

En tant que créateur, son influence n'aura pas été celle d'un Berlioz. Plus complètement musicien que ce dernier, qui était avant tout un grand poète se servant des éléments musicaux pour rendre ses merveilleures impressions lyriques, il ne laissera pas après lui une traînée lumineuse (1), comme l'auteur de la *Damnation de Faust*, qui, malgré des faiblesses évidentes, a eu de ces grands coups d'aile réservés aux artistes vraiment inspirés et voués par leur impérieuse originalité aux bonnes fortunes les plus éclatantes comme à plus d'un hasard malencontreux !

---

(1) « C'est un météore qui brille et laisse après lui une odeur de soufre.

» ROBERT SCHUMANN. »

(Article sur l'ouverture de *Waverley* paru dans la *Neue Zeitschrift für Musik*.)

***

IV

L'ECRIVAIN

Parmi les modernes, je ne connais qu'un seul homme qui ait possédé à un degré éminent les deux qualités de l'artiste et de l'écrivain : c'est Fromentin. Et encore, devons-nous reconnaître qu'il a été beaucoup plus en possession de sa plume que de son pinceau. Dès qu'il a abordé la littérature, il s'est révélé maître en l'art d'écrire : nul tâtonnement, nulle hésitation. Ce que ses yeux avaient admiré, ce que son pinceau avait si souvent cherché à traduire, il a su le rendre du premier coup dans ce style poétique et pittoresque, d'une séduction troublante, qui le plaça, dès le premier jour, à la tête de ces initiateurs qui ont été l'écho de nos sensations les plus intimes, souvent même si profondément enfouies dans notre cœur qu'elles étaient ignorées de nous. Quatre volumes ont suffi pour établir la réputation de Fromentin comme écrivain. Mais ces volumes sont : *un Été dans le Sahara, — une Année dans le Sahel, — Dominique, — les Maîtres d'autrefois !*

« Il a deux muses, a dit Sainte-Beuve, il est peintre en deux langues, il n'est pas amateur dans l'une ou dans l'autre, il est artiste consciencieux, sévère et fin dans toutes deux. »

Que si l'on était tenté de rechercher les motifs de cette génialité dans deux arts différents, on arriverait à cette conclusion que Fromentin, ne s'étant pas spécialisé dans la critique d'art, a abordé, dès le principe, les sphères les plus élevées de la littérature. A l'exception des

Maîtres d'autrefois, dans lesquels il a entrepris, après bien des hésitations, l'étude critique, mais en même temps psychologique des grands peintres, ses trois autres œuvres sont des travaux essentiellement littéraires qui laissent bien entrevoir le talent de l'artiste peintre si coloriste, mais qui nous révèlent un tempérament d'homme de lettres vraiment génial. Il voulut avoir en main deux instruments distincts, parce qu'il estimait « qu'il y a des formes pour l'esprit, comme il y a des formes pour les yeux. La langue qui parle aux yeux n'est pas celle qui parle à l'esprit. Et le livre est là, non pour répéter l'œuvre du peintre, mais pour exprimer ce qu'elle ne dit pas » (1).

Un autre artiste, un musicien celui-là, a manié également la plume avec une dextérité surprenante, avec une crânerie et une nervosité vraiment remarquables : c'est Berlioz. Mais, si l'on excepte ses admirables livrets dramatiques dans lesquels respire un souffle shakespearien, la plume de l'auteur de la *Damnation de Faust* est celle d'un critique et d'un polémiste ardent, plutôt que celle d'un littérateur proprement dit. Non pas qu'il n'ait déployé dans ses merveilleux *Mémoires* et dans ses autres ouvrages littéraires un talent de styliste vraiment hors pair; mais il faut cependant reconnaître que des livres comme : *A travers chants, les Grotesques de la musique, les Soirées de l'orchestre,* des articles comme ceux parus au *Journal des Débats* confinent presque exclusivement au métier du musicien. Berlioz remplissait là une tâche d'autant plus ingrate, d'autant plus difficile pour l'artiste qu'on exige de lui généralement plutôt des preuves que des paroles, et qu'en admettant que sa façon de comprendre l'art dans ses propres créations ne l'empêche pas de juger sainement, il s'expose, par sa franchise, à s'aliéner presque tout le monde et à susciter d'impla-

---

(1) *Un Été dans le Sahara.* — Préface XV.

cables inimitiés : ajoutons que, chez Berlioz, l'artiste a un tel génie que l'écrivain, malgré toute sa valeur, ne vient qu'au second plan.

Il nous serait facile, du reste, si nous voulions étendre le cadre de cette étude, de prouver combien les artistes, à de rares exceptions près, celle de Reyer par exemple, et à quelque branche de l'art qu'ils se rattachent, ont été souvent mal inspirés lorsqu'ils ont pris la plume du critique pour juger les œuvres de leurs rivaux. Leur manière exclusive de sentir et de comprendre l'art, la contemplation constante de leur œuvre les ont mis dans l'impossibilité de posséder l'impartialité, cette qualité nécessaire, avant tout, pour l'écrivain qui touche à la critique d'art.

***

Saint-Saëns nous fournira un des exemples les plus frappants de cette incompatibilité entre les facultés de l'artiste-créateur et celles de l'écrivain-critique d'art. Il semblerait même qu'il ait reconnu cette vérité, lorsqu'il a écrit les lignes suivantes en tête de l'introduction de son livre, *Harmonie et Mélodie :* « Des personnes très sensées, auxquelles je suis loin de donner tort, estiment qu'un artiste doit s'occuper uniquement de son art et emploie plus utilement son temps en produisant des œuvres qu'en donnant son avis sur celles des autres. » S'il s'était tenu dans cette sage réserve, il n'aurait pas encouru le reproche qui lui a été adressé si souvent d'avoir montré une versatilité inexplicable, d'avoir porté des jugements un peu à tort et à travers, en un mot d'avoir suivi une ligne de conduite qui n'a fait et ne fera que le diminuer devant l'opinion publique, pour le présent comme pour l'avenir. Prévoyant les objections qui lui seraient faites au sujet de cette versatilité, il a exposé qu'en principe il admirait, sans les comprendre, les per-

sonnes qui, en matière d'art, pouvaient se faire une opinion qu'ils ne réformaient plus jamais.

Nous répondrons tout d'abord à Saint-Saëns que le meilleur moyen pour ne pas avoir à réformer et à regretter les jugements portés sur tel ou tel maître, c'est d'éviter ce défaut si commun à nos compatriotes, qui consiste à vouloir émettre, dès le début, une opinion quelconque sur un auteur avant d'avoir soumis ses œuvres à une étude approfondie. Que de décisions n'avons-nous pas vu prononcées à la légère contre les plus grands génies, qui non seulement n'ont point été ratifiées par la suite, mais dont leurs auteurs ont eu eux-mêmes à rougir de leur vivant ! En France, nous nous fions à cette grande vivacité d'esprit, à cette facilité d'entendement rapide mais superficielle pour énoncer les opinions les plus fantaisistes sur les hommes ou les choses que nous connaissons à peine. Ainsi s'établissent des légendes que la postérité se charge de rectifier. Citons pour mémoire celle qui a consisté pendant longtemps à laisser entendre que les compositions de Berlioz ou de Wagner manquaient de mélodie !

Nous estimons, en outre, qu'il y a des génies sur la valeur desquels il est impossible de varier. Ils se sont tellement imposés par la grandeur et l'élévation de leur œuvre à l'admiration de leurs semblables, ils ont été à un si haut degré les bienfaiteurs de l'humanité que les renier ou les critiquer, après les avoir adulés, nous semble une pure hérésie. Quels que soient les vicissitudes du goût et les caprices de la mode à travers les siècles, les œuvres de tels géants resteront impérissables et immuables sur le roc qu'assaillent les tempêtes. Non, il n'est pas plus permis de varier, n'en déplaise à Saint-Saëns, sur Beethoven, sur Mozart que sur Wagner ou sur Schumann. Certaines de leurs compositions, appartenant aux premières périodes de création, peuvent ne pas réunir toutes les conditions de perfection qui ont assuré à jamais le succès des œuvres de l'époque de

maturité. Mais il n'en est pas moins vrai qu'elles sont les premières étapes de génies s'acheminant vers l'immortalité et que, considérées à ce point de vue, elles doivent être admirées et respectées comme le sont ou l'ont toujours été les premières esquisses, les premières ébauches des grands maîtres de la peinture et de la sculpture.

Et, puisque nous faisons une incursion dans le domaine de ces deux arts, qu'il nous soit permis d'évoquer le grand nom de Rembrandt pour servir à notre argumentation!

Admettons un instant que Saint-Saëns soit possesseur d'un tableau de ce maître (ce que nous souhaitons) : il aura pour lui, pendant plusieurs années, un *enthousiasme débordant, furieux*. Puis cette belle fureur se calmera, il commencera à y découvrir ce qu'il appellera de graves défauts, comme si les ombres d'un maître tel que Rembrandt ne disparaissaient pas dans la grandeur de l'œuvre, n'étaient même pas nécessaires à cette grandeur ! Comme si, puissant maître de son art, il n'avait pas le droit de se jouer de toutes les imperfections, de toutes les laideurs physiques, en les relevant par leur originalité morale !... La vue finira par lui en être pénible. Il souhaiterait à sa place un Raphaël! Cette disposition d'esprit, amenée par une contemplation journalière d'un chef-d'œuvre, cette versatilité qui en est la conséquence prouvent-elles que l'œuvre de Rembrandt ne soit une œuvre hors ligne, que Rembrandt n'est pas et ne sera pas toujours un des peintres les plus admirables, les plus profondément humains?

C'est cependant ce qui est arrivé à Saint-Saëns pour les œuvres de Schumann, de Brahms et de Wagner.

Après avoir exécuté ou entendu un nombre incalculable de fois le *Quintette* de Schumann, qui fut et est encore un des morceaux de résistance de toute séance de musique de chambre, il déclare que cette composition pour laquelle il ressentit pendant plusieurs années *un enthousiasme débordant, furieux, est pleine de* GRAVES DÉFAUTS

qui lui en rendent l'audition presque pénible... En s'exprimant ainsi, il me rappelle l'histoire comique de cet ancien Prix de Rome, de ce raté qui, après avoir joué malgré lui, ce fameux *Quintette* de Schumann, se leva furieux en déclarant à haute et intelligible voix que cette composition *était pleine de fautes* contre la grammaire... « Connaissez-vous l'aventure de Beethoven et de Ferdinand Ries son élève, lui demanda un des auditeurs qui n'avait point goûté cette sortie intempestive? Non! — Alors je vais vous la narrer pour votre édification : Ferdinand Ries, se promenant un jour avec Beethoven, lui parlait de deux quintes qui se trouvent dans son premier quatuor en *ut* mineur : — Eh bien! qui est-ce qui les a défendues? s'écria Beethoven. Son élève lui répondit plein d'étonnement : mais tous les théoriciens, Marpurg, Kirnberger, Fuchs, etc... Ce sont là du reste les premières règles fondamentales. — Et moi, je les permets! répliqua le Maître ».

Les rieurs furent du côté du narrateur.

***

Saint-Saëns a été encore moins impartial et plus dénué de clairvoyance dans ses écrits sur Brahms, le plus grand symphoniste de l'Allemagne moderne, que sur Schumann ou Wagner. Son jugement, à l'égard de ce grand maître, se borne à déclarer que « ses compositions sont assurément bien écrites, mais qu'elles sont lourdes, antipathiques, reflétant d'une façon désolante l'esprit étroit et pédant de certaines petites villes de Germanie » — Il dit ailleurs : « Pour ce qui est de l'école classique, *Brahms en tête*, c'est bien pis encore, c'est un art guindé dans lequel on s'ennuie comme dans un salon dévot d'une petite ville de province; on étouffe, c'est à mourir. » — Il suffira de comparer les merveilleuses symphonies, la mu-

sique de chambre et les *lieder* de Brahms aux œuvres de même nature de tous les compositeurs allemands, russes, ou français, ayant acquis quelque notoriété depuis la mort de Schumann (y compris celles de Saint-Saëns), pour établir la haute supériorité du maître de Hambourg. — On jugera de quel côté sont le pédantisme et l'étroitesse!

Dans une lettre rendue publique, adressée le 5 mars 1881, à M. Hippeau, directeur de la *Renaissance musicale*, Saint-Saëns, expliquant les motifs futiles qui le déterminaient à renoncer à toute collaboration à cette revue (le nom de Gounod avait été omis par erreur), terminait ainsi : « Je serai tant qu'on voudra pour Wagner contre Brahms, pour Wagner contre Verdi... »

Que signifie cet enfantillage? on s'expliquerait à la rigueur qu'on fût pour Wagner contre Verdi, pour l'école allemande contre l'école italienne, bien que Verdi, depuis *Don Carlos*, *Aïda*, *le Requiem*, et *Otello* ait donné des gages sérieux à l'école allemande. Mais qu'on admire Wagner, pour dénigrer Brahms, deux compositeurs de la même race, tous deux pénétrés, chacun dans leur sphère, de l'amour du grand art, cela se comprend difficilement.

Si l'on se place à un autre point de vue, ajoutons qu'aucune assimilation n'est possible entre le génie de Brahms et celui de R. Wagner. Il n'y a pas plus à dire que l'on est pour Wagner contre Brahms, que pour Wagner contre Beethoven. Brahms a été, en effet, un des continuateurs de Beethoven; ne cherchant pas à suivre le mouvement musical, qui se dessinait de plus en plus vers le drame lyrique, il a écrit de belles œuvres symphoniques, des compositions dites de musique de chambre qui, inspirées par celles de son illustre devancier, ont pris, en passant à travers l'école romantique des Mendelssohn et des Schumann, une chaude couleur et une saveur toute particulière. Elles sont déjà jugées comme telles par les critiques d'art, les plus sérieux en France et en Allemagne et la postérité ratifiera ce jugement.

« Là où Mendelsshon, a dit Saint-Saëns, peignait des aquarelles, Schumann a gravé des camées » (1). Nous ajouterons : Brahms, lui, a taillé des diamants.

***

En ce qui concerne R. Wagner, Saint-Saëns a entassé Pélion sur Ossa, pour chercher à démontrer que ce n'était pas lui Saint-Saëns qui avait changé, mais bien la situation.

Il n'a prouvé qu'une chose, c'est qu'une mauvaise cause est peu défendable.

Oui certes! la situation a changé; mais elle ne s'est pas modifiée autrement à l'égard de Wagner que vis-à-vis de Berlioz, de Schumann, etc... Et cette modification est logique. La foule ne va pas aux innovateurs ; elle se défie et n'accepte que les talents consacrés par de longs succès. Il n'appartient qu'à de rares initiés de prévoir la grandeur de l'œuvre d'un génie qui, en raison même de son tempérament de créateur, ne peut suivre le sentier battu par ses devanciers et évoque les mystères de l'individualité. Il lui faut passer par bien des épreuves, par un stage fort long avant de persuader d'abord, d'enthousiasmer ensuite ce public, si enraciné dans la routine. Souvent même, la mort l'atteindra, avant que le jour de gloire soit arrivé. Berlioz en est un des exemples les plus frappants.

La réaction en faveur de Wagner devait être d'autant plus violente, que son œuvre si audacieuse, si nouvelle au point de vue du drame lyrique moderne avait suscité, dès le début, d'orageux débats et déchaîné de véritables tempêtes. Ce merveilleux évocateur des vieilles légendes,

---

(1) *Harmonie et mélodie*, page 197. A cette époque, le *Quintette* de Schumann n'avait probablement pas cessé de plaire à Saint-Saëns.

des mythes, qui avaient été pendant de longs siècles la nourriture spirituelle du peuple, devait à la longue réveiller et agiter puissamment la fibre de l'humanité par la géniale adaptation de ces récits merveilleux et poétiques au drame musical.

N'est-il donc pas naturel que, nouveau messie, il ait fanatisé une foule de disciples au point de les rendre tellement pénétrés de son œuvre, que toute autre création devait les laisser indifférents?

Mais que nous importe, qu'importe à Saint-Saëns cet exclusivisme, cette *Wagnéromanie*, pour parler comme lui !

Pour tous ceux qui pratiquent l'indépendance en matière d'art et qui s'éloignent de toute coterie, il suffit d'admirer sans parti pris et d'estimer à leur juste valeur les grands maîtres qui ont su donner à l'art une impulsion nouvelle — et cela, sans se préoccuper des dénigrements violents ou des admirations intempestives.

Les critiques de Saint-Saëns à l'égard de Wagner se produisant à une époque où les compositions de ce maître commencent à être appréciées en France (du moins dans les concerts) nous donneraient à penser que son admiration d'autrefois pour ces mêmes œuvres n'a cessé ou n'a diminué que du jour où elles ont pu lui porter ombrage, du jour surtout où la concurrence sur nos théâtres pouvait devenir redoutable pour tout autre musicien, Saint-Saëns le premier.

Citons à l'appui de notre thèse l'opinion très sensée émise par Edmond Hippeau sur la doctrine de Saint-Saëns à l'égard des compositions de Wagner. (1)

« Nous ne trouvons rien d'intéressant ni de neuf dans les objections opposées par Saint-Saëns au système wagnérien : il n'a vu juste ni pour le fond, car il évite absolument de se placer au point de vue du compositeur et juge *Tristan, Parsifal* et les personnages de la *Tétra-*

---

(1) *Henry VIII et l'Opéra français* par E. Hippeau, page 11.

logie, comme si c'étaient là des êtres ayant nos idées, nos mœurs, notre langage et devant se mouvoir selon la convention théâtrale; — ni pour la forme, car il reproche au musicien d'avoir détourné les moyens de leur but propre et étalé des complications inutiles, qualifiant sa polyphonie de virtuosité pure. Il n'y avait qu'un maître auquel pût s'adresser le dernier de ses reproches : c'est Meyerbeer et non Wagner. Mais il est assez piquant que la critique ait été reprise et retournée précisément contre l'auteur de *Henry VIII*, ce qui prouve combien il est inutile au compositeur de se mêler d'autre chose que de son métier. Musiciens, faites de belle et grande musique, mais n'écrivez jamais et observez sagement le précepte : ne critiquez pas chez autrui ce que vous ne voulez pas que l'on critique chez vous. »

Cette sage maxime devrait être inscrite en lettres d'or sur les sanctuaires réservés à l'art musical!

***

Depuis sa rupture avec l'école allemande, Saint-Saëns n'a pas laissé échapper l'occasion d'attaquer par la plume, par la parole ceux qui défendent et admirent les œuvres des grands maîtres d'outre-Rhin.

Dans un article intitulé : *Victor Massé*, écrit à l'occasion de la cérémonie d'inauguration de la statue de ce compositeur à Lorient (1), il a éprouvé le besoin d'être plus agressif que jamais à l'égard des esprits distingués qui, se tenant en dehors de toute coterie, pensent que l'école française a tout à gagner à fraterniser avec l'école allemande. Reprenant sa thèse favorite : *L'art doit avoir une patrie*, pour répondre à celle que nous défendons

(1) Journal *La France*, 6 septembre 1887.

unguibus et rostro : *L'art n'a pas de frontières*, il s'écrie dans un mouvement d'indignation : « Les Français qui, chaque jour, déversent le mépris sur l'école française, croient probablement bien faire et agir dans l'intérêt de leur pays. »

Sans vouloir rappeler ici les polémiques soulevées à l'occasion des voyages que fit Saint-Saëns en Allemagne au lendemain de la guerre de 1870-1871, nous lui dirons : croyez-vous que ceux qui engagent les jeunes musiciens français à admirer et à étudier les œuvres des grands maîtres, à quelque pays qu'ils appartiennent, en leur signalant les faiblesses de l'école française, ne font pas acte de patriotisme à un meilleur titre que ceux qui, après avoir renié leur doctrine d'autrefois, engagent ces jeunes musiciens à rester dans l'ornière et à fuir une école qui ne peut qu'élever le niveau de leurs intelligences? Croyez-vous que la grandeur de la patrie, dont nous sommes aussi soucieux que vous, ne gagnera pas à posséder une école nationale qui, s'inspirant des belles traditions de l'art symphonique et dramatique, arrivera à produire des œuvres capables d'être mises en parallèle avec celles des écoles étrangères?

Les arts sont comme les peuples : à certaines époques psychologiques, l'infusion d'un élément étranger, comme celle d'un sang nouveau devient une nécessité.

Les autres nations, l'Allemagne en tête, n'ont-elles pas compris cette obligation, lorsqu'elles ont envoyé leurs enfants étudier dans nos écoles auprès de nos maîtres éminents deux arts, la peinture et la sculpture, qui ont pris un prodigieux développement en France au dix-neuvième siècle?

La belle Renaissance italienne n'a-t-elle pas été un champ d'études pour les artistes de toutes les nations? N'a-t-elle pas poussé des racines profondes sur le sol français, comme sur le sol allemand, etc. ?

Les exemples à citer, seraient nombreux.

Nous renvoyons à Saint-Saëns, les paroles de Royer-

Collard s'adressant à Victor Hugo, par lesquelles il termine son article sur Victor Massé :

« Je ne blâme pas ceux qui ont agi autrement que moi. Chacun a sa conscience et dans les choses politiques il y a beaucoup de manières d'être honnête. On a l'honnêteté qui résulte de la lumière qu'on a. »

Dans les choses artistiques, c'est tout pareil, ajoute Saint-Saëns.

Nous laissons à la postérité le soin de juger si, dans les écrits, dans la propagande artistique qui se rapportent à la dernière moitié de sa vie, la lumière projetée par le maître français aura répandu un éclat bien vif et bien franc !

***

Comme nous l'avons déjà dit, Saint-Saëns, avec son esprit toujours éveillé aux choses de l'art et de la science, a touché, superficiellement il est vrai, à des questions bien diverses.

Sans parler de son goût particulier pour l'astronomie, qui l'avait amené à dresser un télescope dans son cabinet à l'époque où il habitait le faubourg Saint-Honoré, nous rappellerons qu'il publia en 1886 chez L. Baschet une élégante brochure, illustrée de dessins au trait, portant le titre suivant : *Note sur les décors de théâtre dans l'antiquité romaine.*

C'est le travail ingénieux d'un chercheur, dont l'esprit accueille rapidement, trop rapidement peut être, une idée qui a passé par son cerveau, au moment où il regardait les motifs des peintures décoratives retrouvées à Pompeï. Jusqu'à ce jour, les archéologues n'avaient vu dans ces arabesques délicates, dans ces colonnades superposées que la fantaisie d'artistes qui se prêtaient au goût de l'époque. Saint-Saëns a voulu y trouver la reproduction des décors de théâtre dans

l'antiquité romaine. Il nous paraît difficile, à première vue, d'admettre que les décorations architecturales et sculpturales si imposantes, si grandioses de la scène dans les théâtres romains, aient pu s'accommoder à une ornementation d'un autre genre, qui aurait enlevé tout le prestige de ce fond de scène colossal, tel qu'on le voit encore au théâtre d'Orange. Les représentations théâtrales, avec leur caractère presque religieux, ne semblaient pas du reste devoir comporter un autre décor que celui de cette majestueuse architecture : on n'admettait que les *périactes*, prismes triangulaires recouverts de peintures ou d'inscriptions, destinés à fixer le spectateur sur le lieu où devait se passer la scène et qui, en raison de leur peu d'élévation, n'enlevaient rien à la grandeur de la décoration architecturale.

Il est donc à supposer que les peintures décoratives intérieures des maisons de Pompeï n'étaient dues qu'à l'imagination fertile des peintres de l'époque. Ne pourrait-on même avancer simplement qu'elles étaient destinées à jouer en quelque sorte dans l'habitation romaine le rôle que remplissent les glaces dans l'habitation moderne et qu'elles avaient ainsi pour but, avec leurs dessins en profondeur, de reculer les murs de l'appartement et de l'éclairer par l'effet d'une fausse perspective ?

Au dix-huitième siècle, les Berain et les Toro n'ont-ils pas couvert de leurs arabesques, spirituellement inspirées par la renaissance italienne, les plafonds, les murs des appartements, voire même les belles faïences de Moustiers ?... Qui s'aviserait de dire que, dans leurs brillantes fantaisies, véritables trésors pour l'art industriel, ils aient cherché à reproduire telle ou telle décoration déterminée !

***

Nous avons vu Saint-Saëns tour à tour musicien, cri-

tique d'art (1), astronome, archéologue. Nous le verrons maintenant poète à ses heures.

L'inspiration qu'il a puisée à la fontaine d'Hippocrène lui a permis de mettre au jour quelques strophes s'appliquant soit à des fantaisies pleines d'humour, soit à des sujets d'un ordre plus élevé.

Nous relevons dans un article de Louis Gallet, paru dans la *Nouvelle Revue* (numéro du 15 mars 1883) deux petites pièces d'un sentiment tout différent qui donneront bien la caractéristique des aptitudes de Saint-Saëns, en tant que poète.

La première est un sonnet qu'il a composé dans un moment de nervosité à l'occasion de l'exécution d'un petit acte de Georges Bizet à l'Opéra-Comique : *Djamileh*, qui n'eut que douze représentations et tomba sous le dédain des bons bourgeois qui composent la majorité du public de la salle Favart.

Djamileh, fille et fleur de l'Orient sacré,
D'une étrange guzla faisant vibrer la corde
Chante, en s'accompagnant sur l'instrument nacré,
L'amour extravagant dont son âme déborde.

Le bourgeois ruminant, dans sa stalle serré,
Ventru, laid, à regret séparé de sa horde,
Entr'ouvre un œil vitreux, mange un bonbon sucré,
Puis se rendort, croyant que l'orchestre s'accorde.

---

(1) Nous avons passé sous silence le début que fit Saint-Saëns, comme journaliste, sous le pseudouyme de *Phemius*, dans la *Renaissance littéraire et artistique*, petite feuille hebdomadaire éclose après la guerre de 1870, et si bien disparue aujourd'hui, qu'il est à peu près impossible d'en retrouver un exemplaire. Cette revue avait mis à l'ordre du jour « l'*Insenséisme truculent !* » De temps à autres paraissaient des articles « *ruisselants d'inouisme* » et si dénués de sens que l'auteur aurait été incapable d'expliquer ce qu'il avait voulu dire. Nous citerons, à titre d'exemple, ces vers d'Armand Silvestre :

Le seul qui monte aux cieux est le bruit des flots
Quand la nuit à leur voix ouvre ses grands silences
Et comme le sang perle à la cime des lances
Egrène dans l'air froid leurs rythmiques sanglots !!

La *Renaissance littéraire et artistique* a eu, hélas! de nos jours beaucoup trop d'adeptes et d'imitateurs.

Elle, dans les parfums de rose et de santal,
Poursuit son rêve d'or, d'azur et de cristal,
Dédaigneuse à jamais de la foule hébétée.

E l'on voit, au travers des mauresques arceaux,
Ses cheveux dénoués tombant en noirs ruisseaux,
S'éloigner la houri, perle aux pourceaux jetée.

On ne saurait nier que le trait est bien lancé et que la flèche arrive droit au but.

C'est une impression de tout autre nature que produit la poésie suivante, inspirée au musicien par son séjour en Algérie en 1873 et dont on retrouverait certainement la trace dans la *Suite Algérienne* (Rêverie à Blidah).

Quand le soir est venu, puis l'ombre et le silence
Et l'étoile du ciel et *celle du gazon,*
D'un pas lent et discret je sors de la maison
Pour goûter le repos de la nuit qui commence.

Je vais dans un jardin muet, sombre et désert.
Une vasque de marbre y répand son eau rare,
Don précieux et pur d'une naïade avare.
Des insectes lointains j'écoute le concert.

Nul ne vient en ce lieu ; pas de voix ennemies
Qui troublent le silence et son hymne divin ;
Et je bois à longs traits comme un céleste vin
Le calme qui descend des branches endormies.

L'*étoile du gazon* nous semble un véritable logogryphe, destiné à faire concurrence à ceux que l'on rencontre en abondance dans le livret de *Henry VIII*, et il faudra mûrement réfléchir avant d'arriver à se douter que cette étoile pourrait bien être le ver luisant !

Terminons par un sonnet que Saint-Saëns adressa à Gounod, à l'occasion de la 500e de *Faust :*

« Son art a la douceur, le ton des vieux pastels.
Toujours il adora vos voluptés bénies,
Cloches saintes, concert des orgues, purs autels ;
De son œil clair, il voit les beautés infinies.

Sur sa lyre d'ivoire, avec les Polymnies,
Il dit l'hymne païen, cher aux Dieux immortels.

« Faust », qui met dans sa main le sceptre des Génies
Egale les Juan, les Raouls et les Tells.

De Shakespeare et de Gœthe il dore l'auréole :
Sa voix a rehaussé l'éclat de leur parole,
Leur œuvre de sa flamme a gardé le reflet.

Echos du mont Olympe, échos du Paraclet
Sont redits par sa Muse aux langueurs de créole :
Telle vibre à tous vents une harpe d'Eole. »

Ne dirait-on pas que c'est au génie même de la musique qu'a entendu rendre hommage l'auteur des vers qu'on vient de lire? Lorsqu'il a monté si haut le ton de sa lyre jusqu'à proclamer que Gounod est venu *dorer l'auréole de Shakespeare et de Gœthe*, n'a-t-il pas fait preuve à l'égard de ces deux grands génies du manque de respect le plus étrange?

Nous plaçant au point de vue de l'école française, nous admirons, certes, à leur juste valeur les belles et tendres inspirations répandues dans les œuvres de l'auteur de *Mireille,* de *Faust*, de *Roméo et Juliette*. Si nous avions à esquisser rapidement la caractéristique de ces compositions, nous aurions à faire ressortir, la place très honorable qu'elles occupent parmi les productions de l'école française, — le sensualisme qui s'en dégage trop souvent peut-être (1), — leur assimilation, lointaine, il est vrai, quant à la couleur avec le faire de Mendelssohn, — le côté précieux, mièvre, de telles ou telles pages qui, tout en étant les moins bonnes, ont su gagner la faveur du public, — l'élévation de certaines scènes lorsque le compositeur s'est le plus rapproché de ses modèles ; nous ferions voir encore que *Roméo et Juliette*, *Mireille* sont, entre

(1) Mysticisme et érotisme indistincts, confondus par l'équivoque la plus raffinée, la plus ensorcelante dont Sphynx ou Sirène aient pu s'ingénier à tirer une capticuse énigme ou un moyen de séduction irrésistible, serait-ce là tout le génie de Gounod ? Il faut reconnaître toutefois chez lui certains accents qui tiennent vraiment d'une grâce supérieure, leur attendrissement sans fadeur ou leur énergie franche et sans détours, et aussi, par moments, à titre de distraction et de jeu, un badinage musical très fin et très agréable.

les trois que nous venons de citer, les partitions les plus heureuses. Si nous voulions tracer la physionomie de l'homme, du musicien, nous n'aurions qu'à le montrer à la Villa Médicis, pendant ses années de séjour à Rome, déjà débordant d'enthousiasme, d'exaltation poussée jusqu'au mysticisme, — se laissant, avec sa nature faible et impressionnable, subjuguer par la parole vibrante du père Lacordaire, au point de faire croire à ses amis qu'il échangerait la musique contre le froc, — s'enrôlant dans l'association dite *Jean l'Evangéliste,* dont le but était la régénération de l'humanité par le moyen de l'art (1), — se laissant, même sur le tard de sa vie, prendre dans les filets d'une fille d'Albion qui, sous des allures de vierge résignée ou de tendre Egérie, avait su exploiter le maître sans même qu'il s'en doutât, — jouant enfin du chauvinisme musical avec une habileté consommée.

Au musicien, nous appliquerions le vers du poète :

Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre.

Nous ajouterions que, lorsqu'il a voulu astreindre sa muse à prendre son vol vers des sphères plus élevées, elle ne lui a plus obéi et que toutes les compositions de la dernière partie de sa vie ne sont que des redites, de pâles reflets, des copies bien effacées des belles pages d'autrefois.

Il ne pourrait, par exemple, nous venir à l'idée de déclarer qu'en écrivant *Faust,* Gounod ait *rehaussé l'éclat de la parole de Gœthe.* Si un éloge aussi solennel pouvait être adressé à un musicien traducteur du *Faust* de Gœthe, ce serait à Berlioz ou bien mieux encore à Schumann qu'il appartiendrait de le recevoir. De tous les compositeurs qui ont rêvé de traduire cette œuvre de Titan dans la langue magique des sons, c'est R. Schumann qui nous

(1) Voir le Journal de Fanny Mendelssohn, à la date du 2 juin 1840, d'après les Mémoires de son fils, publiés à la librairie Fischbacher par E. Sergy (page 277).

paraît avoir pénétré le plus profondément dans la pensée du poète.

En élevant aussi haut le *Faust* de Gounod, en ne perdant pas une occasion de porter aux nues le Maître français, Saint-Saëns (il est piquant de le faire remarquer) encourt le reproche qu'il adresse lui-même aux partisans exclusifs de Wagner. Si ces derniers sont atteints de *Wagnéromanie*, lui est douloureusement affligé de *Gounolâtrie !* N'est-ce pas du reste la maladie régnante ?

***

L'écrivain, chez Saint-Saëns, a-t-il été l'auxiliaire du musicien ? Ses qualités littéraires sont-elles venues ajouter un surcroît de talent, de force à celles qu'il possède comme compositeur ? Nous le chercherions en vain.

A la différence de Berlioz, il n'a pas été à même d'écrire ces admirables livrets qui auraient remplacé avantageusement ceux que lui ont fournis tels de ses collaborateurs, ne fût-ce que le *libretto* de *Henry VIII*.

Il n'a pas su, comme Reyer, juger les œuvres de ses rivaux avec l'impartialité, la finesse, la justesse, la bienveillance courtoise, non exempte d'habiles réticences, qui ont assuré la réputation du critique d'art des *Débats*.

Sa plume n'a fait, après tout, que courir sans but déterminé, s'arrêtant aujourd'hui à un article de critique musicale ou à un problème, le lendemain à un sonnet ou à une dissertation sur l'architecture, avec une versatilité égale à celle dont il a fait preuve si souvent dans ses œuvres musicales.

Son style est, comme son caractère, souvent sec et cassant.

L'idée, chez lui, est peu de chose, la forme presque tout. Et encore cette forme est-elle imparfaite, n'accu-

sant ni cette netteté et cette verve si remarquables chez Berlioz, ni cette fidélité aux mêmes admirations qui honore cet homme illustre.

Les écrits de Saint-Saëns auront servi surtout à lui attirer des inimitiés ou des réprobations qu'il aurait évitées, s'il s'était contenté d'être un musicien plein de savoir et de talent.

TABLE

Préface I

Pierre Tschaïkowsky 1

Johannes Brahms 9

Emmanuel Chabrier 25

Vincent d'Indy 37

Gabriel Fauré 57

Camille Saint-Saëns 79

ERRATUM

Page	Ligne	
39	7	*Au lieu de :* 27 mars 1852 ; *Lire :* 27 mars 1851.

Paris. — Imp. de G. Balitout et Cᵉ, 7 rue Baillif.

ML
390
I32

Music

Imbert Hugues
Profils de musiciens

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY